MARIA ANTONIA VALBURGA DI BAVIERA
Elettrice vedova di Sassonia
Fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea
Fran.co Arnaudies Catalano inv., e delin.
Giovan.i Brunetti incis. in Roma 1774.

DELL' ORIGINE
E DELLE REGOLE
DELLA MUSICA

COLLA STORIA DEL SUO PROGRESSO, DECADENZA, E RINNOVAZIONE.

OPERA

DI D. ANTONIO EXIMENO

FRA I PASTORI ARCADI ARISTOSSENO MEGAREO

DEDICATA

ALL' AUGUSTA REAL PRINCIPESSA

MARIA ANTONIA VALBURGA
DI BAVIERA
ELETTRICE VEDOVA DI SASSONIA
FRA LE PASTORELLE ARCADI
ERMELINDA TALEA.

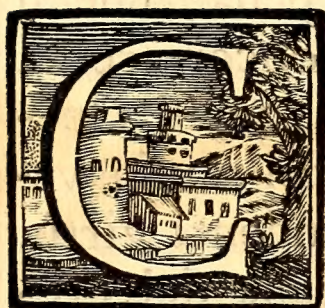
IN ROMA MDCCLXXIV.

NELLA STAMPERIA DI MICHEL' ANGELO BARBIELLINI
NEL PALAZZO MASSIMI.

CON FACOLTA' DE' SUPERIORI.

DEUS NOBIS HÆC OTIA FECIT.

Virg. Eclog. I.

ALTEZZA REALE

COſtumavano gli Scrittori dello ſcorſo ſecolo nel dedicare le Opere a' gran Principi implorare la loro protezione, quaſichè l' autorità de' Principi valevole foſſe a cancellare i difetti delle opere d' ingegno, o a difenderle contro agli

assalti della critica collo strepito delle armi, Per tenermi lontano da sì triviale e stravagante costume, non userò con Voi sì fatto stile, tuttocchè siete quella grande Sovrana destrissima in maneggiare le armi da difendere, o combattere le opere dell' ingegno. La vostra Protezione, ALTEZZA REALE, mi sarà ad ogni altro riguardo sommamente cara ed onorevole; ma per quanto risguarda la sorte di quest' Opera, non la imploro; se ella non si può sostenere per se stessa, cada; che la sua caduta non mi recherà altra pena, che il non aver potuto anch' io concorrere ad inalzare colla perpetuità di quest' Opera un perenne monumento della mia venerazione alle vostre sorprendenti virtù. Allevata coll' educazione degna del Trono Imperiale, in cui nasceste, Voi sola smentite la volgare accusa contro al vostro sesso: le vostre singolari doti ci dimostrano, che la debolezza di spirito,

di

di cui vien quello comunemente incolpato, non è già un effetto fisico del sesso; ma solo una conseguenza morale dell' educazione: ed Aristotele, che ne' gli scritti più che ne' costumi fu giurato inimico delle femine, sarebbesi certamente vergognato di filosofare così, se Voi conosciuta avesse. I vostri Sovrani Genitori esenti affatto dal volgar pregiudizio sopra l' educazion delle femine, vi diedero tutto il campo di coltivare lo spirito collo studio delle scienze, e delle arti di gusto: e Voi senza punto mancare a' doveri d' una savia Sovrana, siete così perfèttamente giunta a possederle, che i più abili Professori sono costretti a riguardarvi come un portento certamente raro del vostro sesso. I vostri Nazionali sono giunti, è vero, in questo secolo a sentire il gusto della favella italiana, per fare poi sentire ne' loro componimenti di Musica la soavità della medesima; ma il signoreggiare

la lingua italiana ſino al ſegno di divenir Poeteſſa, ed accreſcere con diverſi Drammi la gloria della noſtra Arcadia, queſto è un vanto a Voi ſolo riſerbato, e di cui a Voi ſola ſarà per ſempre debitrice la nazione tedeſca. Le altre noſtre Paſtorelle ſcherzano bensì colla lira cantando qualche lieta ed amoroſa canzonetta; Voi però come Real Paſtorella, e Principeſſa nelle noſtre campagne fate queſte riſuonare, come per iſcherzo, col plettro tragico; ed anche in queſti ſcherzi vi fate riſpettar ed ammirare non ſolo per la vaſtità del voſtro genio, ma per la grandezza ancora del voſtro cuore: nel Dramma della Taleſtri, che à per argomento l' innata inimicizia delle Amazzoni cogli uomini, dopo la critica più ingegnoſa della tirannica prepotenza, che intendono eſercitare gli uomini ſopra le femine, ci perdonate generoſamente, e riunite in pacifica concordia i due ſeſſi. Il gran

Me-

Metastasio à avuto l'immortal gloria di stimolare co' suoi Drammi il genio de' Professori di Musica; ma Voi non avete sofferto, che altro genio esprimesse colla Musica i nobili sentimenti de' vostri Drammi; Voi stessa gli avete vestiti della Musica; Voi stessa gli avete cantati colle vostre Cognate nel privato teatro della vostra Corte; Voi stessa ne avete più volte accompagnate le Arie sul cembalo: e siccome ci avete e colla Musica, e colla Poesìa espressi divinamente i sentimenti eroici delle Amazzoni, potreste ancora col vostro pennello farci vedere sott'occhio le loro sanguinose battaglie, e le vittorie riportate degli uomini. Or permettetemi, ALTEZZA REALE, che mi lagni con Essa Voi della troppo grande umiliazione, che date al nostro sesso: le virtù, che divise fra gli uomini li rendono intolleranti e superbi, in Voi sola si trovano riunite, ed accompagnate di quella ingenua modestia, e mae-

stosa

ſtoſa affabilità, con cui vi faceſte amare da' Cittadini Romani, allorachè gli onoraſte della voſtra preſenza. Oh quali giorni ſaranno queſti ſempre glorioſi negli annali di Roma! Segnò queſta con bianca pietra il giorno, in cui nel paſſato ſecolo entrò nelle ſue mura la Sovrana Protettrice delle arti Criſtina di Svezia; ed ora hanno con pari ſegno di felice evento i Cittadini Romani ſegnato il lieto giorno di queſto ſecolo, in cui videro, non già ſolo l'Amante e la Protettrice, ma la Sovrana Maeſtra di tutte le arti di genio paſſeggiare per le loro ſtrade, or eſaminando con erudita curioſità le memorie di Roma pagana, ora bagnando di tenere divote lagrime i monumenti di Roma Criſtiana. Io non ardirei, ALTEZZA REALE, preſentarmi a Voi con queſto meſchino Libro di Muſica, sì per non offendere colla picciolezza dell' oſſequio la Maeſtà del Trono, sì per non eſpormi alla cen-

ſura

ſura del voſtro gran ſapere. Ma la benignità, con cui ſiete ſolita ad accogliere gli amanti delle belle arti, mi dà il coraggio di umilmente offerirvi queſto pegno, qualunque egli ſia, della maraviglia, che hanno in me cagionato le voſtre rare virtù, e del profondiſſimo riſpetto, con cui paſſo a raſſegnarmi

Di V. A. R.

Umiliſſimo, oſſequioſiſſimo, ed obbligatiſſimo Servitore
Antonio Eximeno.

IMPRIMATUR,

Si videbitur Rmo Patri Sacri Palatii Apoſtolici Magiſtro.

D. Jordanus Patriarch. Antioch. Viceſgerens.

APPROVAZIONI.

LA nuova teorìa ſopra l' origine della Muſica ingegnoſamente ritrovata, chiaramente eſpoſta, e con precetti congiunti alla pratica ſodamente comprovata, contenuta nell' Opera preſente, non ſolamente degna la rende del ſuo valoroſo Autore; ma eziandio apre una più facile, e regolata ſtrada a tutti que' Genii, che o di profeſſione, o per ſemplice piacere vogliano applicarſi alla nobile del pari, che dilettevole cognizione, ed eſercizio della Muſica. L' erudizione, poi di cui l' Opera medeſima va copioſamente, ed opportunamente fornita, può giuſtamente eccitare la lodevole curioſità di chi voglia iſtruirſi dell' indole, del genio, delle vicende delle diverſe più, e meno colte Nazioni del Mondo. Per queſti titoli, ed altri molti, che potrà agevolmente dapperſe ſteſſo rilevare il diligente Lettore, (non vi eſſendo dall' altra parte coſa, che ripugni alla noſtra ſanta Cattolica Religione, nè alle regole del buon coſtume), reputo il preſente Libro degno della pubblica luce a comune vantaggio della Italiana Letteratura, ed a meritato onore del ſuo degniſſimo Autore.

Dal Convento di S. Marcello il dì primo Gennajo 1773.

F. Gregorio Maria Clementi dell' Ordine de' Servi di Maria Reggente di Studio.

Nella

NElla lettura del Libro intitolato = *Dell'Origine, e delle regole della Musica &c.* = non ho incontrato cosa veruna che possa repugnare, non che alla santa Cattolica Fede, neppure ai buoni costumi: ho bensì ammirato in esso maravigliosamente eseguito il precetto del gran Bacone di Verulamio, *non doversi*, cioè, *la Natura guardare da lungi come da un' alta torre occupandoci in vane speculazioni, ma essere necessario discendere, ed accostarsi a' particolari osservandoli con iscrupolosa esattezza*. In fatti ha il dotto, e profondo Autore con fino discernimento, e con ottima connessione di discorso così felicemente sviluppate le semplici maniere della Natura operante a nostro sollievo nell'innocentissimo piacere della Musica dai moltiplici intrichi di un inveterato sistema in quest' arte, che viene aperta una più facile e piana via ai compositori, acciò più francamente per essa passegiando possano dilettarci colla forza e l'energia della viva loro imaginazione. Lo reputo perciò degnissimo di comparire alla pubblica luce per benefizio comune.

Di Casa questo dì 15. Febbrajo 1773.

Enrico Tourner.

IMPRIMATUR.

Fr. Thomas Augustinus Ricchinius Ordin. Prædicat. Sacri Palatii Apostolici Magister.

Noi

NOi sottoscitti specialmente deputati avendo riveduta l' Opera intitolata *Dell'origine, e delle regole della Musica &c.* del Signor D. Antonio Eximeno fra gli Arcadi Aristosseno Megarèo, dedicata alla Real Pastorella Ermelinda Talèa, giudichiamo, che l'Autore nell' impressione di essa possa servirsi del Nome Pastorale, e dell' Insegna d' Arcadia.

Rivisco Smirnense uno de' XII. Colleghi
Roricio Messenio uno de' XII. Colleghi
Filillo Liparèo uno de' XII. Colleghi
Mesindo Latmio uno de' XII. Colleghi

Attesa la sudetta relazione si dà licenza di pubblicare l' indicata Opera col Nome Arcadico, e con l' Insegna del Nostro Comune. Dato in Collegio d'Arcadia alla Neomenia di Antesterione stante Olimpiade DCXXXVIII. Anno I. Dalla Ristorazione d' Arcadia Olimpiade XXI. Anno IV.

Nivildo Amarinzio Custode Generale d'Arcadia

Solindo Cirrèo sotto Custode

Loco ✠ Sigilli.

PRE-

PREFAZIONE.

NA combinazione, di circostanze delle quali non posso istruire il Lettore senza scrivere un lungo romanzo, mi fecero quattro anni sono volgere uno sguardo alla Musica, il di cui studio presupposi dovermi riuscire tanto più facile, quanto che mi trovava abbastanza fornito de' principj della Matematica, da' quali si suppone comunemente derivare la Musica. Restai in breve convinto colla propria sperienza, che alla pratica della Musica nulla giova la teorica della Matematica, e se io conservassi le prime lezioni di contrappunto, che feci sulle regole, che intende ricavare da' numeri il P. Kirkero, avrei il documento più decisivo della presente questione, ed il più a proposito per far turare gli orecchi agli uomini, o per far ridere i sassi. E sebben già mi spuntasse allora il sospetto, che nulla assolutamente si confà la Matematica colla Musica, pure rigettai come vano tal pensiero sul riflesso, che la teorica al manco della Musica sarebbe una parte della Matematica, come parecchie altre co-

 se,

se, che questa scienza contiene così inutili alla pratica delle arti, come le sottigliezze della Scuola aristotelica. Seguitai però ad esercitarmi dall' un canto nel contrappunto sotto alla viva voce del Maestro, e dall' altro a formarmi da me stesso una teorica matematica della Musica. E dopo d'aver faticato immensamente per vedere qualche lume tra le folte tenebre del Trattato dell'armonìa del Signor Tartini, colla sua sestupla armonica e colle tre armonìe di Prima, Quarta, e Quinta, di che si compone la Scala, mi formai una picciola teorica, la quale, come interviene a ciascuno Scrittore, mi pareva qualche cosa di buono. Ma in mezzo a questa teorica, ed al cotidiano esercizio di comporre, io stava in sulla pratica del tutto al buio. Mi lodava il Maestro molte lezioni, anzi mi dicea spesso, che non comprendeva come avendo io così poca pratica, facessi così bene modulare le parti, particolarmente i Bassi. Ma tutto questo andava fatto a tastoni, e mi disperava che oggi mi lodasse una lezione, dimane me ne riprovasse un' altra, restando io sempre digiuno del perchè. S' accrebbe la mia disperazione colla lettura degli stessi Autori di pratica, ne' quali non trovai che un ammasso di regole di Canto fermo, che m' avvidi tosto essere fallaci e false, mentrechè tutto dì le vedeva trasgredite nelle più belle composizioni.

ni. A che ſerve, dicea io a me ſteſſo, la regola di non far ſaltar una voce di Quinta falſa, quando queſto ſalto rieſce tante volte gratiſſimo all' orecchie? Perchè mi s'impone la legge di preparare ogni diſſonanza, quando tutto dì ſi uſa la Settima, e la Quinta falſa ſenza queſta preparazione? Perchè à da eſſere in uno Scolaro un peccato irremiſſibile il far una Quinta con moto retto, mentrechè io la trovo così fatta nelle compoſizioni de' più celebri Maeſtri? E qual regola generale mi ſi dà per traſportare la modulazione da un tono ad un altro? Per intendere queſte coſe, mi dicevano tutti, v' abbiſogna una lunga pratica di cantare o ſonare. Dio buono! ripigliava io fra di me, che razza di arte è queſta? Io comprendo, che in neſſun' arte s'acquiſta la facilità, nè ſi perfeziona il guſto ſenza la pratica. Ma ſenza queſta s'intendono beniſſimo i principj dell' arte. Io non ò fatto mai da Architetto, nondimeno conoſco perchè una fabbrica è ſoda e bella. Io non ſono capace di comporre un' altra Eneide, con tutto ciò ſo rendere qualche ragione delle ſue bellezze. Poſſibile che la Muſica ſia un' arte sfornita di veri principj, o di regole generali ed infallibili, e che vi ſi debba tutto imparare a forza di braccia, o come impara un cane a far la ſentinella, o a portar il lume in bocca avanti al padrone? Diſperato per queſte

cose mandai con Dio (per non dir altra cosa) la Musica, e stetti più d'un anno senza pensarvi, e senza neppur voler sentirne parlare. Pure mi sentiva di quando in quando spinto interiormente dalla Natura a fare qualche ricerca sopra quest' arte divina, che colle sottigliezze de' teorici, e coll' inconseguenze de' pratici era divenuta un mistero, oppiuttosto un vero caos. Egli è più che vero, che il caso più che lo studio ci fa nascere le riflessioni più certe. Stava io la mattina della Pentecoste nella Basilica di S. Pietro mentre si cantava il *Veni Sancte Spiritus*, messo divinamente in Musica dal Sig. Niccolò Jomelli, ed unitamente col Musico andava io fra di me recitando quelle parole con quella energìa, con che le avrei recitate al popolo per commoverlo a divozione, quando m' avvidi che la mia voce facea una modulazione, benchè oscura, ma somigliantissima a quella del Musico. Niuno può figurarsi di qual vivo lume circa la Musica mi sentissi allora investito, mi parve uscire da una fosca grotta all'aria aperta di mezzo giorno. Dunque la Musica, dissi fra di me, non è che una prosodìa per dar al linguaggio grazia ed espressione. E qual correlazione à la prosodìa colla Matematica? Questa semplice riflessione m' ispirò quel coraggio, che dà ad ognuno la pura verità conosciuta, e ripresi di bel nuovo lo studio della Musica.

Io

Io non avea per anche letto circa di essa che il confuso Trattato del Signor Tartini con alcuni Autori di pratica. Ma sapea per altro avere scritto circa la medesima con fondamenti presi dalla Matematica e dalla Fisica alcuni valent' uomini, che io non avea avuto l'occasione di leggere. Fra i quali i più rinomati erano il Signor Eulero ed il Signor Rameau col suo interprete il Signor d' Alambert. Il grido, che si sono meritato questi Autori nella repubblica letteraria, mi facea tremare, e sospettare che il mio pensiero di ridur la Musica ad una pura prosodìa era egualmente vano che semplice. Pure questo pensiero avea fatto in me tanta impressione, che m' accinsi coraggiosamente ad esaminar detti Autori. Fortunatamente col lungo studio della Matematica mi trovava io già munito di alcune riflessioni circa la falsa evidenza di questa scienza, o piuttosto circa l' abuso fattosi in questo secolo delle verità ipotetiche della Geometrìa per dar apparenza di verità dimostrate a certi presupposti parte incerti, parte falsissimi. Per questo le formole algebraiche, colle quali il Signor Eulero fa della Musica un nuovo trattato di Algebra, non mi spaventarono; anzi questo trattato fu per me il testimonio più autentico de' miei sospetti contra la Matematica, vedendo un Geometra tanto celebre servirsi di quella per fondar una nuova

teo-

teorica di Musica in pure illusioni della fantasìa. Più pensiero mi diede il Sig. Rameau, il quale essendo stato nella Musica eccellente pratico, ed avendo scritto in una nazione dove le femine stesse sono infarinate di Fisica e di Matematica, par che per ricavar da queste scienze i principj di quell' arte non dovesse così facilmente abbagliarsi. In fatti il Signor Rameau dà per la pratica alcune regole utilissime, e sebbene la sua teorica per quel che riguarda la Matematica è egualmente vana che quella del Signor Eulero, pure per quel che riguarda la Fisica sorprende a prima vista, e quasi persuade che effettivamente la Natura produce ne' suoni delle corde certi fenomeni col fine d' insegnare agli uomini, quai suoni debbano metter insieme per ottenere l' armonìa. Più apparenza di vera à questa parte della teorica del Signor Rameau nel picciolo trattato del Signor d' Alambert intitolato *Elemens de la Musique*, dove questo gran Filosofo e Matematico, ripurgando la teorica del Signor Rameau de' supposti falsi e contradizioni palpabili dell' Autore, la riduce ad una serie di proposizioni chiare e concise, che hanno fatta la teorica di Musica del Signor Rameau degna di paragonarsi colla teorica di Fisica del Neuton. Ma alla fine m' avvidi che le ultime proposizioni di quella distruggono le prime, e che tra il fenomeno fisico, che le

serve

ſerve di fondamento, e le regole di armonìa non v' interviene che un concorſo caſuale ſimile a tant' altri, co' quali s' abbagliano ſpeſſe volte i Filoſofi, facendo di due coſe, che concorrono caſualmente inſieme, l' una cauſa dell' altra. Eccomi dunque poſto nello ſtretto di dichiarar mal fondati, e pieni d' illuſioni e fallacie tutti i libri che ſulla teorica della Muſica ſi ſono ſcritti dopo Pitagora infino a' tempi noſtri. Qual impreſſione potea io figurarmi far poteſſe queſta dichiarazione nel Pubblico, pel quale à tanta forza il pregiudizio dell' autorità? Maſſimamente dovendo io far man baſſa con tutti i difficili intrecci di calcoli, numeri, e proporzioni, co' quali è ſtata imbrogliata la Muſica, mentre il comun degli uomini ſuppone più preſto vere le coſe che non comprende, che le facili e chiare. Queſta rifleſſione m' avrebbe certo trattenuto di pubblicar in altre materie le mie idee; ma riguardando la teorica della Muſica come coſa di poco momento, e di niuna conſeguenza per il Pubblico, ſtabilii di combattere nel lib. 1. della prima Parte l' antichiſſimo e general pregiudizio, che la Muſica ſia una parte della Matematica.

Fatto queſto paſſo era mio carico dimoſtrare nel lib. 2. che la Muſica procede da quelle modificazioni del linguaggio, che lo rendono efficace per

dilet-

dilettare l'orecchie, e commuovere gli animi. Queste modificazioni consistono nell' accento e nella quantità delle sillabe, le quali a niun Filosofo è venuto mai in pensiero doversi regolare per regole di Matematica. Quante più osservazioni ò fatto sul comun parlar degli uomini, ed in particolare delle femine, tanto sono rimasto più convinto di questa verità. Spesse fiate mi sono messo a parlare sul cembalo, e notando le variazioni della mia voce le ò poi trovate nelle corde di quello strumento. Sopra tutto non esitai punto dell' identità della Musica colla prosodìa, quando esaminando le prosodìe delle lingue più coltivate, quali furono già la greca e la latina, vidi che le regole sugli accenti tendono generalmente a far nel comun parlare una serie di cadenze musicali, e che tutta la varietà di tempi e di note, che usa la Musica, sono altrettanti piedi della poesìa greca e latina, e siccome queste cose hanno una comune origine col linguaggio, dalla medesima debbono unitamente procedere il linguaggio la prosodìa e la Musica. Potea io dispensarmi d'entrar ad investigare questa comun origine, lasciando in libertà di ciascuno l'abbracciare l'opinione, che stimasse più verisimile, circa l'origine del linguaggio. Ma oltrechè allora la prima sorgente della Musica sarebbe rimasta confusa e dubbiosa, non avrei potuto spie-

ſpiegare in che conſiſta il guſto ed il genio, nè perchè la Muſica ſi ſia tanto avvantaggiata ſenza vera teorica, ed anche ſenza vere regole di pratica. Per queſto determinai dimoſtrare come, e perchè l' uomo parla. Ed eccomi di bel nuovo nell' impegno di ſuperar un altro volgar pregiudizio. Comunemente ſi confonde nell' uomo il vero principio delle ſue operazioni colla rifleſſione che le regola, o accompagna. Si dice ch' egli impara colla ragione a parlare, perciocchè quando parla ragiona. E non oſtante che l' uomo à moltiſſime operazioni comuni colla beſtia, ſi ſuppongono tali operazioni nella beſtia procedere dall' iſtinto, nell' uomo dalla ragione. Queſto pare a me grandiſſimo errore. L' uomo e la beſtia mangiano per uno ſteſſo principio; ma l' uomo accompagna ſpeſſo queſta operazione colla rifleſſione, e la beſtia nò, ed in queſto conſiſte la differenza tra l' uomo e la beſtia. L' uomo non può colla ragione imparare a dar agli organi del ſuo corpo i movimenti convenienti per ciaſcuna operazione. Egualmente è impoſſibile all' uomo comprendere come ſi dee adoprare colla bocca e colla lingua per articolar le parole, che alla beſtia conoſcere quai nervi deve tirare per portar il cibo in bocca, maſticarlo, e mandarlo giù. Queſte operazioni in ogni

ſorte di viventi debbono procedere da un comun iſtinto, o ſia da una impreſſione innata che dia loro quaſi fatti i movimenti degli organi, conducenti al mantenimento della vita, ed alle operazioni proprie di ciaſcuna ſpecie. Senza queſta impreſſione innata non ſi poſſono intendere certe naturali inclinazioni dell'uomo che fin dalla più tenera età cominciano a ſvilupparſi, impoſſibili per altro d'acquiſtarſi cogli ammaeſtramenti, o colla rifleſſione. Da queſta impreſſione innata o iſtinto rilevo il linguaggio con tutte le modificazioni che lo rendono dilettevole: ſenza laſciar l'uomo per queſto d'eſſere ſuperior alla beſtia, non ſolo per cauſa della rifleſſione, ma pur perciocchè coll'iſtinto porta egli da natura impreſſo il ſentimento di umanità che è la ſorgente della virtù, alla quale non ſi eſtende l'iſtinto della beſtia.

In queſte inveſtigazioni parlo co' Filoſofi e colle perſone iſtruite, dalle quali, giacchè fan profeſſione di dar audienza alla ragione, poſſo ſperare abbiano le mie opinioni qualche buona accoglienza. Ma che non devo io temere dicendo nel lib. 3. che i Maeſtri di Cappella non hanno neppur una ſola regola di contrappunto che non ſia o falſa, o mal inteſa? In fatti eſſendo ſtata la Muſica ſenza vera teorica, dev'eſſere ſtata di neceſſità sfornita di vere regole di

pra-

pratica. E potrebbe di ciò avvederſene ciaſcheduno riflettendo che le regole comuni di contrappunto ſono cariche di eccezioni, delle quali ſono eſenti le vere e fondamentali regole delle arti iſpirate dalla Natura. Sono bensì ſoggette ad eccezioni le leggi inventate dagli uomini, i quali non potendo comprendere colla mente tutte le circoſtanze che poſſono occorrere nella pratica delle loro leggi, non poſſono far queſte univerſali ed infallibili. Ma ogni volta che la Natura à ſtabilito che l' equilibrio conſiſta nella proporzione reciproca de' peſi colle loro diſtanze dall'appoggio, gli Architetti non poſſono metter eccezione a queſta regola. Tali dovrebber eſſer le regole fondamentali di armonìa, giacchè l' armonìa ci vien iſpirata dalla Natura. Si dovrebbero ancora ricavar immediatamente queſte regole dagli accenti della favella; ma ſiccome queſti accenti ſi proferiſcono così rapidamente, ed ancorchè ſi notino, non ſi poſſono poi dimoſtrar ſulla carta, m'è ſtato d'uopo, ſenza perdere di mira l' identità della Muſica colle modificazioni del linguaggio, prendere per baſe delle regole di pratica due ſperimenti triviali, l' uno ſulle differenze della voce umana, l'altro ſulla maniera come gli uomini per puro iſtinto di natura ſi accordano per cantar inſieme, e da queſti due fatti ſperimentali deduco una ſerie di propoſi-

zioni ſempliciſſime, le quali ſono altrettante regole ſenza eccezione di armonìa o di contrappunto. Io ſono per credere che i giovani Profeſſori di Muſica, avendo ancora la mente fleſſibile alla ragione, mi reſteranno forſe obbligati di queſte regole. Ma che non diranno quei gran Maeſtri di contrappunto ne' quali ſi ſono già coll' età invecchiati i pregiudizj, e che parlando miſterioſamente dell' arte della Muſica, ſi fanno riſpettar come oracoli per queſto appunto perchè non ſi comprende quel che dicono?

Troveranno coſtoro molto più da cicalare nel lib. 4. con quelle picciole lezioni di contrappunto, che ò ſtimato conveniente aggiungere alle regole per dimoſtrar cogli effetti la loro verità, giacchè queſte regole m' hanno meſſo in iſtato di comporre qualche coſa, e far qualche mutazione di Tono, che non potei giammai arrivar a fare colle loro rancide regole di Canto fermo. Si troverà ſenza dubbio ne' detti eſempli queſta diſſonanza mal preparata, quella mal riſoluta, una parte che non canta bene, l' altra che ſalta troppo, il tutto inſieme cattivo, e miſero me, ſe nell' angolo di qualche battuta mi ſono ſcappate due Quinte! In ſomma ſi concluderà eſſere ſtato io un temerario volendo mettere bocca e mani nella pratica, non eſſendo ſtato mai veduto alla teſta d' un coro ſcacciare le moſche dalla Chieſa. Ma come

come posso io prevenir queste critiche delle quali neppur costoro vanno esenti? Poichè qual Maestro di Musica mette giammai al pubblico una composizione la quale non sia criticata da tutti gli altri? Ed è che trovandosi tutti egualmente sforniti di vere regole, ognuno si forma quelle che secondo le circostanze stima più a proposito per far credere agl' incauti, che la sua testa è un pozzo pieno di contrappunto. Tuttavia converrà avvertire che gli esempli del lib. 4. vanno fondati nelle regole del lib. 3, onde per trovar errori in quegli esempli bisogna dimostrare false queste regole. Ma che giovano queste avvertenze? Il più savio avviso per costoro sarà di non leggere questo trattato, dal quale non ricaveranno altro frutto che inquietarsi inutilmente. Io parlo, per quel che riguarda la teorica, co' Filosofi; per quel che riguarda la pratica, co' giovani amanti della Musica.

Dal principio, che la Musica consiste nelle modificazioni del linguaggio, si deduce che quelle Nazioni saranno più atte ad esercitare la Musica, le quali parlino un linguaggio più grato all'orecchie. Questo mi sono proposto dimostrare nella seconda Parte, ricavando dalla varia indole delle lingue le cause della coltivazione, e della decadenza della Musica. Vero è, avere tutte le arti di gusto qualche connessione

ſione tra di loro, di ſorte che di rado ſe ne coltiva una ſenza coltivare le altre; e per queſto verſo il guſto della Muſica va di qualche modo conneſſo col guſto della Pittura, Architettura, e Scultura. Nondimeno veggiam oggigiorno nell' Europa aver molte Nazioni perfezionate tutte le arti eccettochè la Muſica; e ſebbene hanno guſto per queſta, ſono coſtrette ad uſare e ſtudiare la Muſica italiana, ciocchè ſi dimoſtrerà procedere dall' indole de' riſpettivi linguaggj. Siccome i Greci, i Romani, ed i Barbari ſono Nazioni già morte, parlo de' loro coſtumi colla libertà, che ſi conviene a un Filoſofo. Ed ancorchè parlando con egual libertà delle Nazioni vive, le laſciarei in fine eguagliate, ed in perfetto equilibrio tra il bene ed il male, pure ò ſoppreſſe molte rifleſſioni che m' erano già ſcappate ſulla carta, conſiderando che i pregiudizj nazionali hanno più forza che non ſi crede. Tuttavia ſe le perſone ſenſate non trovano degno di riprenſione il mio giudizio ſulle Nazioni, qualor meritaſſe queſt' Opera d' eſſere riſtampata, forſe v' aggiungerei ſu queſto punto ed anche ſopra la Muſica alcune coſe che per ora ò ſtimato conveniente tralaſciare.

Per dar alle materie un ordine più naturale, ò alquanto alterato l' ordine de' libri, di che ſecondo il Proſpetto dell' Opera dovea queſta comporſi. Ed ò come

come ſeparato dalla medeſima il Dizionario della Muſica dandogl' il titolo d' *Introduzione*, per contenervisi coſe di pochiſſimo intereſſe pe' Lettori. E l' avrei del tutto tralaſciato ſe ſcriveſſi in altra materia. Ma eſſendo la Muſica non ſolo nella teorica e pratica, ma ne' vocaboli ancora un caos confuſiſſimo, ſono ſtato coſtretto a premettere i ſignificati delle parole che devo uſare nell' Opera. Con tutto ciò ſi ſarà credibile, avermi coſtato queſto Dizionario quaſi egual fatica che il rimanente dell' Opera, a chiunque comprenda il ſenſo di quella ſentenza di Orazio: *Difficile eſt proprie communia dicere*. Ma eccomi con queſta ſentenza in un altro imbarazzo, qual è ſcrivere, eſſendo io Oltramontano, in italiano. Queſto imbarazzo è ſtata la principal cagione che à trattenuta la pubblicazione di queſt' Opera per più d' un anno. Non che fin dal principio non abbia io ſcritto con franchezza con quel italiano che imparai di buon'ora col converſar co' Romani e colla lettura di alcuni libri. Ma le diverſe e contrarie opinioni, che ò inteſo ſulla maniera di bene ſcrivere italiano, m'hanno fatto ſtudiare per imitar lo ſtile ora di queſto Autore or di quell' altro. Finalmente vedendo che anche in queſta frivola materia non potea appigliarmi ad un partito ſenza contraſtare col pregiudizio d' un altro, mi ſono abbandonato nelle brac-

braccia della Natura, e ſcritto di bel nuovo tutta l' Opera copiando al naturale i miei penſieri, perſuaſo che lo ſcrivere altrimenti è un' affettazione ridicola indegna d' un Filoſoſo. Per queſto è divenuta l' Opera più riſtretta che non era prima, non oſtante che ampliando con nojoſe parafraſi l' idee che vi ſi contengono, avrei potuto formare due o tre volumi; ma io deſidero trovare ne' libri più penſieri che parole.

IN-

TAVOLA

DE' LIBRI, CAPITOLI, ED ARTICOLI DI TUTTA L' OPERA

INTRODUZIONE

ARTICOLO PRIMO.

ma

PARTE PRIMA

DELL' ORIGINE, E DELLE REGOLE DELLA MUSICA

LIBRO PRIMO

CAPITOLO PRIMO:

LIBRO SECONDO

LIBRO TERZO

LIBRO QUARTO

PARTE SECONDA

LIBRO PRIMO

Art. I.

LIBRO SECONDO

LIBRO TERZO

 IN-

Multa renascentur quae jam cecidere. Hor. Art. poet.
Franc. Arnaudies inv. et delin. Ioan. Brunetti inc.

INTRODUZIONE

DIZIONARIO DI MUSICA.

Roponendomi io di ſradicare l' antichiſſimo errore che ſuppone derivare la Muſica dalle proporzioni della Matematica, ſono in conſeguenza coſtretto a premettere la ſpiegazione di alcuni vocaboli matematici neceſſarj per far l'accennata rifutazione. Vero è che per mettere il Lettore a portata di comprendere i fondamenti della Muſica immaginati da' Signori Eulero e Tartini, biſognarebbe innanzi iſtruirlo nella Geometria e nell' Algebra; ma non ò ſtimato conveniente impegnarlo in queſta fatica ſolo per fargli intendere gl' altrui errori. Chiunque abbia qualche lume della volgar Aritmetica, coll' ajuto de' termini matematici quì ſpiegati vedrà beniſſimo in generale che la ſcienza de' numeri armonici inventata da Pitagora, e coltivata infino a' tempi noſtri, è una pura fallacia. Quelli però, i quali ſono affatto ſprovviſti d' ogni pratica ſu' numeri, potranno tralaſciare il ſeguente articolo co' capitoli ne' quali ſi dimoſtra la niuna conneſſione della Muſica co' numeri, giacchè ſenza queſte notizie comprenderanno facilmente la vera teorica e pratica della Muſica.

D I. Ter-

I.

Termini Matematici.

Proprietà de' numeri.

I. N*Umero intero* è l' aggregato di molte unità. Egli può ſommarſi con un altro numero, ſottrarſi dal medeſimo, moltiplicarſi, o partirſi, che ſono le quattro volgari operazioni dell' Aritmetica. *Il numero rotto* addita l' unità diviſa in parti eguali, delle quali il rotto n' eſprime un certo numero. Per eſempio $\frac{2}{3}$ (che ſi legge *due terzi*) ſignifica due terze parti delle tre eguali in che ſi conſidera diviſa una qualunque coſa cioè l' unità. $\frac{4}{5}$ vuol dire *quattro quinti*, o ſia quattro delle cinque parti eguali in che ſi ſuppone diviſa l' iſteſſa unità. Per ciò il numero che ſtà ſotto la riga ſi chiama *denominatore*, quello che ſtà di ſopra *numeratore* del rotto. I rotti ſi ſommano, ſi ſottraggono, ſi moltiplicano, e ſi partono, come coſta dalla volgar Aritmetica (1). Il *numero primo* non à diviſore alcuno eccettochè l' unità. Onde il *numero compoſto* oltre all' unità à qualche diviſore; però 1, 2, 3, 5, 7, &c. ſono numeri primi. 4, 6, 8, 10, &c. compoſti, poichè il 4 ſi parte per 2; il 6 per 2 e per 3; il 8 per 2 e per 4. &c. Il *numero pari* è diviſibile per 2, cioè la

(1) Il ſegno algebraico della ſomma è queſto (+), che ſi legge *più*. Il ſegno della ſottrazione è queſt' altro (-), che ſi legge *meno*. Il ſegno della moltiplicazione è (.), e la diviſione s' accenna con un rotto. L' egualità ſi ſignifica con due righe (=). $4 + 3 = 7$ vuol dire 4 *più* 3 è egual 7. $10 - 5 = 5$ vuol dire 10 *meno* 5 è egual 5. $6 . 3 = 18$ vuol dire 6 moltiplicato per 3 è egual 18. $\frac{12}{3} = 4$ ſignifica 12 diviſo per 3 è egual 4. Ciò ſuppoſto: ſomma de' numeri rotti: $\frac{4}{5} + \frac{2}{3} = \frac{12}{15} + \frac{10}{15} = \frac{22}{15} = 1\frac{7}{15}$ Cioè i rotti da ſommare, ſenza diſcapito del loro valore, ſi trasformano in altri d' uno ſteſſo denominatore, ciocchè ſi fa moltiplicando il numeratore di ciaſcun rotto per il denominatore dell' altro, ed i loro denominatori tra di loro; poi ſi ſommano i numeratori, come ſi vede nell' eſempio, nel quale la ſomma di $\frac{4}{5}$ e $\frac{2}{3}$ è $\frac{22}{15}$, cioè $1\frac{7}{15}$ Sottrazione de' rotti: $\frac{4}{5} - \frac{2}{3} = \frac{12}{15} - \frac{10}{15} = \frac{2}{15}$. Si fa come prima la riduzione de' rotti ad un comun denominatore, e poi ſi ſottrae l' un numeratore dall' altro.

Moltiplicazione de' rotti: $\frac{4}{5} . \frac{2}{3} = \frac{8}{15}$. Si moltiplicano i numeratori tra di loro, e tra di loro i denominatori.

Partizione de' rotti: $\frac{4}{5} : \frac{2}{3} = \frac{12}{10} = 1\frac{2}{10}$. Il numeratore 4 del dividendo ſi moltiplica per il denominatore 3 del diviſore, ed il denominatore di quello per il numeratore di queſto.

la sua metà è un numero intero. Per tanto il *numero dispari* non è divisibile per 2. 2, 4, 6, 8, 10 &c. sono numeri pari; 1, 3, 5, 7, 9 &c. sono numeri dispari.

Potenze e radici.

II. Quando un numero si moltiplica per se stesso si chiama *radice*, ed il prodotto che ne diviene *potenza*. Moltiplicando 2 per 2 ne divien 4, che è potenza del 2, ed il 2 radice di 4. In particolare se la moltiplicazione si fa una sola volta, il prodotto si chiama *potenza seconda*, o *quadrato*, e la radice *quadrata*. Se la moltiplicazione si fa due volte, la potenza si chiama *terza*, o *cubo*, e la radice *cubica*, o *terza*. Se la moltiplicazione si fa tre volte, la potenza è *quarta*, e la radice pure *quarta* &c. Così 4 è il quadrato di 2, 8 il cubo, 16 la terza potenza; e l'istesso 2 relativamente al 4 è radice quadrata, relativamente all' 8 radice cubica, relativamente al 16 radice quarta. La potenza si accenna alle volte colla radice segnandole di sopra un picciol numero che si chiama *esponente*; v. g. 3^2 significa la seconda potenza di 3, che è 9; 3^3 la terza, che è 27; 3^4 la quarta, che è 81 &c.

Algebra.

III. L'Algebra rappresenta i numeri colle lettere dell' Alfabeto, per esempio in vece di 2 si scrive *a*, in vece di 3, *b* &c. Nessuna lettera però esprime segnatamente numero alcuno determinato, lo stesso 2 or si rappresenta coll' *a*, or colla *b*, or colla *c* ad arbitrio del calcolatore. E qualor si trova una lettera v.g. *m*, il di cui valore non è stato dianzi determinato, s' intende *uno qualunque siasi numero*. In conseguenza di ciò a^2 sarà la seconda potenza di *a*; e se *a* significa 3, a^2 sarà 9, a^3 sarà la terza potenza di *a*, a^4 la quarta, a^m sarà qualunque potenza d' un numero qualunque *a*. $2m$ un numero qualunque *m* duplicato, o sia qualunque numero pari; $2m+1$ qualunque numero dispari (2).

IV. Un numero si chiama *moltiplice* rispetto a' suoi divisori; il 6 è moltiplice di 2 e di 3, 12 di 2 di 3 di 4 e di 6. Generalmente ogni numero è moltiplice de' fattori che colla moltiplicazione lo producono; il 18, che è prodotto o del 3 col 6, o del 9 con 2, è moltiplice di 3, 6, 9, e 2. Così ancora il prodotto

(2) I numeri rappresentati con lettere hanno pure il loro calcolo.
Somma di quantità letterali: $a+b$, cioè *a più b*.
Sottrazione: $a-b$, cioè *a meno b*.
Moltiplicazione: ab, cioè *a moltiplicato per b*.
Partizione: $\frac{a}{b}$, cioè *a diviso per b*.
Sia $a=7$, $b=5$; sarà $a+b=12$, $a-b=2$, $ab=35$, $\frac{a}{b}=\frac{7}{5}=1\frac{2}{5}$.
Sia $a=5$, $m=2$, sarà $a^m=25$; $2m=4$, $2m+1=4+1=5$.

dotto letterale *ab* è moltiplice de' fattori *a*, *b*: ond' è che i numeri composti sono moltiplici de' loro componenti, i numeri primi sono solamente moltiplici dell' unità. I moltiplici prendono la denominazione dal numero delle volte che contengono il divisore; il 6 è *duplo* di 3, e *triplo* di 2; il 12 è *duplo* di 6, *triplo* di 4, *quadruplo di* 3, e *sestuplo* di 2. I divisori si chiamano *summoltiplici*, e prendono la denominazione dal numero delle volte che si contengono esattamente nel dividendo, aggiuntavi innanzi la particola *su*, però il 2 è *sudduplo* di 4, *suttriplo* di 6, *suqquadruplo* di 8.

Divisori d'un numero

V. Si trovano tutti i divisori d' un numero composto in questa guisa: Si parta il numero proposto per il numero primo più picciolo per cui si possa partire, si faccia poi lo stesso col quoziente, e lo stesso col nuovo quoziente, fintanto che si giunga ad un quoziente che sia pur numero primo; tutti questi divisori coll' ultimo quoziente sono i divisori primi del numero proposto; e moltiplicando i medesimi a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro fin' alla combinazione di tutti, ne diveranno i divisori composti (3).

Minimo comun moltiplice.

VI. Il numero composto si chiama *comun moltiplice* di tutti i divisori che lo partono. Il 12 è comun moltiplice di 2, 3, 4, e 6; ma rispetto al 6 e 4 è *minimo comun moltiplice*, perchè non vi è altro numero più picciolo di lui, che si possa partire per 4 e per 6; rispetto al 2 e 4 non è minimo comun moltiplice, perchè 8 più picciolo di 12 si può partire per 2 e per 4. Per trovare il minimo comun moltiplice di due o più numeri proposti, si trovino prima i loro divisori primi o semplici, e tralasciando quelli dell' uno che si ritrovano tra i divisori dell' altro, gli altri si moltiplichino tra di loro, ed il prodotto sarà il minimo comun moltiplice ricercato (4).

Proporzione aritmetica.

VII. Due numeri o sono eguali, o l' uno è maggiore, o minore dell' altro. Questa relazione di due numeri si chiama *ragione aritmetica*, e la differenza tra due

(3) Siano da ritrovarsi tutti i divisori di 60. Il più picciol numero primo che lo parte è 2, ed il quoziente è 30, il quale pure si può partire per 2, ed il quoziente è 15, il 15 non si può partire per 2, ma sì ben per 3, ed il quoziente è 5 che è numero primo, dunque i divisori primi di 60 sono 2, 2, 3, 5: moltiplicandoli due a due ne divengono 4, 6, 10, 15, moltiplicandoli tre a tre, 12, 20, 30; e moltiplicandoli tutti insieme ne divien il 60, del quale sono in conseguenza divisori parte semplici parte composti 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 15, 20, 30.

(4) Sia da ritrovarsi il minimo comun moltiplice di 18 e 15. I divisori semplici del primo sono 2, 3, 3, quelli del secondo 3, 5, de' quali tralasciato il 3 che si trova già tra i divisori di 18, si moltiplichino gli altri 2, 3, 3, 5 tra di loro, ed il prodotto 90 sarà il minimo comun moltiplice di 18 e 15.

due numeri è la misura della loro ragione aritmetica (5). Così il 2 è la misura della ragione aritmetica di 5 con 3, o di 3 con 5; 4 di 7 con 3; nel qual paragone il numero che si nomina prima si chiama *antecedente* della ragione, l'altro *conseguente*. Or perchè 4 è maggiore che 2, la ragione aritmetica di 7 con 3 è pure maggiore che l'altra di 5 con 3; ma siccome la differenza tra 9 e 7 è eguale colla differenza tra 5 e 3, la ragione aritmetica di 9 con 7 sarà eguale colla ragione aritmetica di 5 con 3. Due ragioni aritmetiche eguali formano la *proporzione aritmetica*, che si scrive così ÷ 5: 3 :: 9: 7, e si chiama questa *proporzione discreta*; ma qualor uno stesso numero serve di conseguente alla prima ragione e di antecedente alla seconda, la proporzione si chiama *continua* come ÷ 7: 4: 1 Nella discreta la somma de'numeri estremi è egual alla somma de'numeri medj, come si vede in ÷ 5:3::9:7, dove la somma di 5 e 7 è egual alla somma di 3 e 9. Nella continua la somma de' numeri estremi è egual al doppio del numero medio, come in ÷ 7: 4: 1, dove la somma di 7 e 1 è egual al doppio di 4. Indi si deduce la regola di trovar un numero proporzionale aritmetico con altri due o tre proposti. Sia da ritrovare ut terzo aritmetico continuo con 4 e 9; dal doppio di 9 si sottragga il 4, ed il residuo 14 sarà il numero ricercato, sicchè ÷ 4: 9: 14 sarà una proporzione aritmetica continua. Si debba ritrovare un quarto aritmetico con 5, 8, e 10: dalla somma del secondo e del terzo, che è 18, si sottragga il 5, e sarà la proporzione aritmetica discreta ÷ 5: 8:: 10: 13. Una serie di numeri in proporzione aritmetica continua si chiama *progressione aritmetica*. Tal è la serie de' numeri dispari ÷ 1: 3: 5: 7: 9: 11 &c. nella quale tra ogni numero e l'immediato vi è costantemente la commun differenza 2.

Proporzione geometrica.

VIII. Paragonando due numeri per determinare quante volte l'uno si contiene nell'altro, la relazione di questi numeri così paragonati si chiama *ragione geometrica*, e qualor si dice assolutamente *ragione* s'intende la geometrica. E siccome la partizione ci dichiara di quante volte un numero contiene un altro, se si parte l'antecedente d'una ragione geometrica per il suo conseguente, il quoziente sarà la misura di quella ragione. Il 2, che è il quoziente di 8 partito per 4, è la misura della ragione di 8 con 4; ed il medesimo 2 misura pur la ragione di 6 con 3. Queste ragioni eguali constituiscono la proporzione geometrica, che si scrive 8: 4 = 6: 3, la quale si chiama *proporzione discreta*; quest'altra ∺ 8: 4: 2 sarà *continua*, perchè il numero medio serve di conse-

(5) La relazione è un' idea metafisica, che però non à vera misura; ma la nostra immaginativa ce la rappresenta misurabile, e così la sottopone al calcolo.

feguente alla prima ragione, e di antecedente alla feconda. Nella proporzione difcreta il prodotto de' numeri eftremi è egual al prodotto de' numeri medj, così nell' efempio di fopra il prodotto di 8 con 3 è egual al prodotto di 4 con 6. Nella continua il prodotto de' numeri eftremi è egual al quadrato del numero medio, come nell' efempio di fopra il prodotto di 8 con 2 è egual al quadrato di 4. Quindi è che dovendofi ritrovare un quarto proporzionale con tre altri numeri v. g. 3, 9, 4, il prodotto 36 del fecondo col terzo fi parta per il primo 3, ed il quoziente 12 farà il numero ricercato, e la proporzione difcreta 3: 9=4: 12. Per trovare un terzo proporzionale con altri due numeri v. g. 2, 6, il quadrato del fecondo, che è 36, fi parta per il primo 2, e farà la proporzione continua ∺ 2: 6: 18. Di due o più ragioni fe ne forma una compofta moltiplicando tra di loro gli antecedenti, e tra di loro i confeguenti; così delle due ragioni 3: 2 e 4: 5 fi forma la compofta 12: 10. Quando fi compongono due ragioni eguali, la compofta fi chiama *duplicata* di qualunque delle due componenti; fatta delle due ragioni eguali 2: 1 e 2: 1 la compofta 4: 1, quefta è duplicata di 2: 1. Se fi compongono tre ragioni eguali, la compofta fi chiama *triplicata*; fe quattro, *quadruplicata* &c. così la ragione triplicata di 2: 1 farà 8: 1; la quadruplicata 16: 1 &c. Una ragione fi riduce a più femplice efpreffione partendo i fuoi numeri per un comun divifore; la ragione 12: 6 fi riduce a 2: 1 dividendo l' uno e l' altro numero per 6; 8: 6 fi riduce a 4: 3 dividendo l' uno e l' altro numero per 2. Se un numero contiene un altro una volta e di più una metà del medefimo, fi dice avere quello con quefto *ragione* o *proporzione fesquialtera*, tal è la ragione di 3 con 2, perchè il 3 contiene il 2 una volta e di più 1 che è la metà di 2. Se un numero contien un altro una volta e di più una terza parte del medefimo, la loro ragione fi fi chiama *fesquiterza*; tal è la ragione di 4 con 3. Così ancora la ragione di 5 con 4 fi chiama *fesquiquarta*; 6: 5 *fesquiquinta*; 7: 6 *fesquifefta* &c. e di quefte ragioni, che generalmente fi chiamano *fuperparticolari*, hanno fatto grand' ufo gli Scrittori di Mufica.

Proporzione armonica.

IX. La proporzione armonica confifte in tre numeri, il primo de' quali à col terzo l' ifteffa ragione, che la differenza tra il primo ed il fecondo colla differenza tra il fecondo ed il terzo, v. g. 6: 4: 3 fono armonicamente proporzionali perchè il 6 à col 3 l' ifteffa ragione dupla che 2, differenza tra il primo ed il fecondo, con 1, differenza tra il fecondo ed il terzo. Così pur fono armonicamente proporzionali 12: 8: 6. Per trovar un terzo armonico con altri due numeri, il prodotto di entrambi fi parte per il doppio del primo, tolto innanzi da quello doppio il fecondo. Si debba trovar un terzo armonico con 6 e 4; 24

pro-

prodotto de' tali numeri si parta per 8, che è il doppio di 6 meno 4; il quoziente 3 sarà il numero ricercato, e la proporzione armonica 6: 4 : 3. Per trovar un medio armonico tra due altri numeri il doppio loro prodotto si parta per la somma de' medesimi. Così per trovar un medio armonico tra 6 e 3, il doppio loro prodotto 36 si parta per 9, e sarà la proporzione armonica 6: 4 3. Chiunque sappia il calcolo de' rotti troverà facilmente che la serie 1: $\frac{1}{2}$: $\frac{1}{3}$: $\frac{1}{4}$: $\frac{1}{5}$: $\frac{1}{6}$ &c. è una progressione armonica, perciocchè in ogni tre termini consecutivi vi è una proporzione armonica. Più facilmente si vede la medesima progressione ne' numeri 60: 30: 20: 15: 12: 10, ne' quali 60: 30: 20 è una proporzione armonica, 30: 20: 15 un' altra, 15: 12: 20 un' altra.

II.

Sistemi moderni di Corde musicali.

I. Il suono musicale si chiama volgarmente *tono*; e sebben questa parola è usatissima nella Musica, è per altro la più soggetta a equivoco, mentre ora si prende in un significato, ora in un altro. Prendendola per suono musicale si divide in *grave* ed *acuto*, cioè in basso ed alto, che sono proprietà puramente relative, poichè un medesimo suono è grave, ed acuto rispetto a diversi suoni. Quanto più sottile una corda più corta e più tesa, altrettanto più acuto è il suo suono. Però il tono, o sia il calibro del suono d' una corda si suppone proporzionale con quelle proprietà della medesima. Due corde della stessa materia e d' egual grossezza lunghezza e tensione rendono i suoni egualmente gravi, o acuti, che si chiamano *Unisoni*. Se sono eguali la grossezza e la tensione, ma l' una corda è nella lunghezza doppia dell' altra, il suono della più lunga sarà doppiamente più grave che il suono della più corta. E restando invariabile la tensione d' una corda, la bassezza del suo suono è proporzionale colla lunghezza della medesima; come al contrario se la lunghezza è invariabile, il tono varia colla grossezza della corda, e di due corde d' egual lunghezza la più grossa rende il suono più grave. Or una corda tanto più pesa, quanto che è più lunga e più grossa; e poichè supposta invariabile la tensione, il suono è proporzionale colla grossezza e lunghezza insieme, sarà pure proporzionale col peso intrinseco della corda. Di due corde egualmente tese la più pesante renderà il suono più grave; se l' una pesa un' oncia e l' altra mezza, questa sarà più acuta di quella nella ragione di 2 a 1.

Proprietà de' numeri.

II. La

Tensione delle corde.

II. La tensione procede dalla forza con cui è tirata la corda, la qual forza si concepisce a guisa d' un peso attaccato all' estremità della corda. Questa tensione non è proporzionale con detta forza o peso attaccato; ma sì ben colla sua radice quadrata. Sia una corda tirata da una forza equivalente a 4 libre, ed un' altra da un altra forza equivalente ad una libra: siccome la radice quadrata di 4 è 2, e la radice di 1 è 1, la tensione della prima corda non sarà che doppia della tensione dell' altra. E poichè l' acutezza del suono d' una corda cresce a proporzione della tensione, sarà detta acutezza proporzionale colla radice quadrata della forza o peso, che causa la tensione; di modo che se una corda è tirata con una forza equivalente a 3 libre, per duplicar la sua tensione e l' acutezza del suono bisogna tirarla con una forza equivalente a 12 libre; e per triplicarle v' abbisogna un' altra forza equivalente a 27 libre (1). Or si noti che la tensione modifica il suono diversamente che la lunghezza e grossezza, o che il peso intrinseco della corda; crescendo questo peso, il suono è più grave, ed in conseguenza meno acuto; al contrario crescendo la tensione, il suono è più acuto, ed in conseguenza meno grave: per ciò si dice che la bassezza d' un suono è in ragione diretta del peso della corda, ed in ragione inversa della tensione; al contrario l' acutezza è in ragione diretta della tensione, ed in ragione inversa del peso della corda. Quando si dice assolutamente che un suono è ad un altro come 3 a 1, l' espressione resta equivoca; se il paragone si fa con riguardo alla bassezza de' suoni, il suono, che corrisponde al numero maggiore, è il più grave; ma se il paragone si fa con riguardo all' acutezza, il suono, che corrisponde al numero maggiore, è il più acuto. Per togliere questo equivoco noi useremo d'aver riguardo all' acutezza, sicchè dicendo i suoni 1: 2, s' intenderà che 2 rappresenta il suono più acuto, e 1 il più grave.

Ragione de' suoni.

III. Se si suppone che in due corde tutto è diverso, il loro peso intrinseco e la tensione, allora i suoni saranno in ragione diretta delle tensioni ed inversa de' pesi. Siano due corde A e B, quella d' un' oncia e tirata con una forza di 12 libre, questa di 6 oncie e tirata con una forza di 48 libre; queste forze debbono ridursi alla stessa misura co' pesi intrinseci delle corde, e poichè questi sono stati proposti in oncie, la forza che causa la tensione di A si ridurrà a 144 oncie, l' altra che causa la tensione di B a 576. Le tensioni sono come le radici quadrate delle forze tiranti, dunque la tensione di A sarà alla tensione

(1) Costa dall'Algebra essere $\sqrt{3} : \sqrt{12} = \sqrt{3} : 2\sqrt{3} = 1 : 2$; come ancora $\sqrt{3} : \sqrt{27} = \sqrt{3} : 3\sqrt{3} = 1 : 3$.

ſione di B come 12 a 24, o come 1 a 2. Ora il ſuono di A è al ſuono di B per ragion de' peſi intrinſeci come 1 a 6, e per ragion delle tenſioni in ragione inverſa di 1 a 2 cioè come 2 a 1, e componendo le due ragioni 1 : 6 e 2 : 1, ſarà il ſuono di A al ſuono di B come 2 a 6 o come 1 a 3, vale a dire che il ſuono di B ſarà triplamente più acuto che il ſuono di A.

Vibrazioni delle corde

IV. E' ancora proporzionale l' acutezza del ſuono colle vibrazioni della corda. Quanto queſta è più acuta tanto più velocemente vibra, ſicchè ſe una corda in un ſecondo di tempo fa mille vibrazioni, un' altra triplamente più acuta ne farà nello ſteſſo tempo tre mila; un' altra però doppiamente più grave ne farà ſolamente cinquecento. Laonde calcolando quante vibrazioni dovrebbe far in un determinato tempo una corda d' un certo peſo e teſa con una forza determinata, il tono di queſta corda ſarebbe un tono fiſſo ed invariabile, ſe le circoſtanze della maggior o minor elaſticità della corda, e del legno ſu cui ſi tende, della forza che la percuote, e dell' aria più o meno umida, non l' alteraſſero (2).

Scala comune.

V. Gli otto ſucceſſivi taſti lunghi del cembalo o dell' organo, cominciando dal notato colla lettera C, rendono gli otto toni ſucceſſivamente l' uno più acuto dell' altro, pe' quali aſcende e diſcende la voce umana con molta facilità, e formano la comune *Scala*, che è oggigiorno il ſiſtema fondamentale della Muſica. Queſte otto corde infin da' tempi di S. Gregorio Magno ſi ſegnano colle ſette prime lettere dell' Alfabeto A: B: C: D: E: F: G: a; ma l' ordine delle lettere corriſpondenti a' ſuoni coſtituenti la ſuddetta Scala è C: D: E: F: G: A: B: c. L' ottava corda porta l' iſteſſo carattere che la prima a cagione della ſomiglianza de' loro ſuoni, come ſarà altrove dichiarato. Guidone Aretino nel ſecolo XI ſtabilì il metodo d' intonar la Scala colle ſei ſillabe *Vt: Re:*

(2) Il Signor Eulero nel ſuo Trattato di Muſica calcola che una corda lunga un piede e mezzo con un centeſimo di piede, peſante ſei grani con un quinto di grano, e teſa con un peſo di ſei libre deve far in un ſecondo 392 vibrazioni. Eccovi la formola generale di cui egli ſi ſerve per determinare le vibrazioni di qualunque corda. Sia la lunghezza della corda = a, ed abbia il ſuo peſo col peſo che la tende teſa, la ragione di 1 a n: ſia ancora il diametro del circolo alla circonferenza come 113 a 355, e la lunghezza d'un pendolo che faccia una vibrazione ad ogni ſecondo ſia = b. Sarà il numero delle vibrazioni della corda in un ſecondo $= \frac{355}{113} \sqrt{\frac{bn}{a}}$. Sia il peſo della corda = $6\frac{1}{5}$ grani, la forza che la tira = 6 libre = 46080 grani: ſarà n : 1 = 40680 : $6\frac{1}{5}$ = 7432 : 1. Sia b = 3166 milleſimi di piede, a = 1510; dunque la corda *a* in un ſecondo farà vibrazioni $\frac{355}{113} \sqrt{\frac{3166 \cdot 7432}{1510}} = \frac{355}{113} \cdot 124 = 390$ proſſimamente.

Mi : *Fa*: *Sol*: *La*, e prendendosi occasione dal *Sol*: *Fa* fu poi chiamata questa intonazione *solfeggio*. E perchè attesa la dottrina dell'Autore, che sarà in appresso dichiarata, la C s' intonava or col *Sol*, ora col *Fa*, ora coll' *Ut*, fu per ciò chiamata *C-sol-fa-ut*. Egualmente la corda D ora s' intonava col *La*, ora col *Sol*, ora col *Re*, e però fu detta *D la-sol-re*. Indi derivarono i sette volgari nomi delle corde della Scala

C-sol-fa-ut : *D-la-sol-re* : *E-la-mi* : *F-fa-ut* : *G-sol-re-ut* : *A-la-mi-re* : *B-mi*.

Solfeggio moderno.

VI. Scaduto il sistema di Guidone gli Oltramontani aggiunsero per il solfeggio la sillaba *Si*, affine di distinguere ed intonare la settima corda, per cui nel solfeggio di Guidone si ripigliava qualcuna delle sillabe già intonate. Anzi i Francesi hanno quasi abbandonato i nomi di *C-sol fa-ut*, *D-la-sol-re &c.* sostituendo in vece loro le sillabe *Ut* : *Re* : *Mi* : *Fa* : *Sol* : *La* : *Si*, di sorte che lo stesso significa nel linguaggio d' un Francese la corda *Sol*, che nel linguaggio d' un Italiano *G-sol-re-ut*. In Italia è oramai frequentissimo il metodo di solfeggiare colle sette surriferite sillabe, mutato solamente l' *Ut* in *Do*; sebbene alcuni per affettar antichità condannano l'uso del *Si*, quasichè il saper di Musica consista in sì fatte bagattelle. Il metodo francese di nominare le corde colle sillabe del solfeggio è comodissimo, sì perchè con poche sillabe si esprimono molte corde, come ancora perchè chiunque abbia imparato a cantare con queste sillabe, vedendole poi scritte, gli si risvegliano nell' immaginativa le sensazioni de' corrispondenti suoni. Però sarà questo metodo adoperato più volte in quest'Opera dicendosi *la corda Do* in vece di *C-sol-fa-ut*, *Re* in vece di *D-la-sol-re &c.*

Scala numerica.

VII. Molte sono state le opinioni circa le proporzioni tra le corde della Scala; ma oggigiorno la Scala numerica più comune è la seguente:

Do : Re : Mi : Fa : Sol : La : Si : do

24: 27: 30: 32: 36: 40: 45: 48

Tal è la Scala numerica del Signor Rameau: nella medesima si trasforma quella del Signor Tartini dando il numero maggiore al suono più acuto (3), e la

(3) Il Signor Tartini attribuendo a' numeri maggiori i suoni più gravi forma la Scala numerica:

180: 160: 144: 135: 120: 108: 96: 90.

Dalla prima alla seconda corda vi è la ragione 180: 160 = 18: 16 = 9: 8, che rivoltata, per dar al suono più grave il numero minore, è 8: 9. l'istessa che 24: 27. Così si troverà che tutta la Scala del Signor Tartini concorda con quella del Signor Rameau.

la ſteſſa ci vien raccomandata dal R. P. Franceſco Jaquier nel tom. 2. del comento della Filoſofia del Neuton. Dalla prima alla ſeconda corda vi è la ragione 24: 27, che ridotta a eſpreſſione più ſemplice è la ſeſquiottava 8: 9 (4). Dalla ſeconda alla terza vi è la ragione 27: 30 egual alla ſeſquinona 9: 10. E dalla terza alla quarta 30: 32 = 15: 16. Tra la quarta e la quinta ritorna la ſeſquiottava, tra la quinta e la ſeſta la ſeſquinona, tra la ſeſta e la ſettima la ſeſquiottava, e tra la ſettima e l' ottava la ſeſquidecimaquinta. Sicchè tutta la Scala numerica ſi forma di tre ſpecie di gradi, quelli della prima ſpecie in ragione ſeſquiottava furono chiamati da' Greci *Toni maggiori*, gli altri in ragione ſeſquinona *Toni minori*, e quelli due tra la terza e la quarta corda, e tra la ſettima e l'ottava *Semitoni*; ed eccovi un altro ſignificato della parola *Tono*.

Temperamento.

VIII. La Scala pratica ſtabilita di ſopra non ſi compone che di due ſpecie di gradi cioè Tono e Semitono; il Tono della Scala pratica è un mezzo tra i due Toni l'uno maggiore l'altro minore della Scala numerica, ed il Semitono di queſta diſcorda ancora dal Semitono di quella, ſicchè ſolamente i due numeri eſtremi 24: 48 corriſpondono eſattamente alle due corde eſtreme della Scala pratica. Per dedurre la Scala pratica dalla numerica ſi prendono diverſi *temperamenti* ſecondo le diverſe opinioni degli Autori; chi vuole che le ragioni della Scala numerica ſiano alterate in una maniera, chi in un' altra. Ma tutte queſte opinioni e temperamenti non hanno verun ſodo fondamento, che come ſi dimoſtrerà nel libro primo i numeri ſono affatto impertinenti alla Muſica.

Intervalli pratici.

IX. Paragonando nella Scala pratica una corda con altra ſi deducono diverſe combinazioni di due corde, che ſi chiamano volgarmente *intervalli*. Da ogni corda all' immediata vi è una *Seconda*, che ſi divide in *maggiore* e *minore*. La maggiore è il grado detto ancora *Tono*, la minore è il Semitono. *Terza* è l' intervallo che comprende tre corde conſeguenti della Scala come *Do* : *Mi*, o *Re* : *Fa*, quello comprende le tre corde *Do* : *Re* : *Mi*, queſto *Re*: *Mi*: *Fa*. Si divide la *Terza* in *maggiore* e *minore*, la prima ſi compone di due Toni come *Do*: *Mi*, *Fa* : *La*, *Sol* : *Si*, la ſeconda d' un Tono con un Semitono come *Re* : *Fa*, *Mi* : *Sol*, *La* : *do*.

E 2 *Quar-*

(4) La ragione 8: 9 dovrebbe dirſi piuttoſto *ſuſſeſquiottava*; ma ſiccome per l' eſpreſſione de' ſuoni tanto è rapportare al numero maggiore il ſuono più grave quanto il più acuto, perciò non ſi fa diſtinzione tra le ragioni ſeſquiottava e ſuſſeſquiottava, dupla e ſuddupla &c.

Quarta è l' intervallo che comprende quattro corde confeguenti della Scala come *Do* : *Fa* , *Re* : *Sol* , *Mi* : *La* , *Fa* : *Si* . La Quarta *naturale* fi compone di due Toni con un Semitono come *Do*:*Fa*. La Quarta *maggiore*, che pur fi chiama *Tritono*, fi compone di tre Toni come *Fa* : *Si* .

Quinta è l' intervallo che comprende cinque corde della Scala . La Quinta *naturale* cofta di tre Toni con un Semitono come *Do*: *Sol* , *Re* : *La* . La *Quinta falsa* di due Toni con due Semitoni ; ma per formar quefto intervallo bifogna , come poi fi vedrà , continuare la Scala .

Sefta è l' intervallo che comprende fei corde della Scala , e fi divide pure in *maggiore* e *minore* . La Sefta maggiore fi compone di quattro Toni con un Semitono come *Do* : *La* , *Re* : *Si* . La minore di tre Toni con due Semitoni come *Mi* : *Do* .

Settima è l' intervallo che comprende fette corde della Scala , ed è *maggiore* fe fi compone di cinque Toni con un Semitono, e *minore* fe fi compone di quattro Toni con due Semitoni .

Finalmente l' *Ottava* è l' intervallo che abbraccia tutta la Scala , cioè *Do* : *do* .

Intervalli numerici.

X. Se le corde della Scala fuffero accordate fecondo le proporzioni della Scala numerica , vi fi ritroverebbero tre forti di Terze , l' una maggiore compofta d' un Tono maggiore e d'un altro minore , come *Do* : *Mi* nella ragione 24: 30 = 4: 5 che è la fefquiquarta ; l' altra minore compofta d' un Tono maggiore con un Semitono , come *La* : *Do* nella ragione 40: 48 = 5: 6 che è la fefquiquinta ; e la terza pure minore compofta d' un Tono minore con un Semitono , come *Re* : *Fa* nella ragione 27: 32 , la qual Terza minore fi differenzia dall'altra colla fteffa differenza che il Tono maggiore dal minore , che è un picciolo intervallo nella ragione 80: 81 detto volgarmente *Comma*. Manca dunque un Comma alla Terza minore *Re* : *Fa* per eguagliare l' altra *La* : *Do*: per quefto la prima può chiamarfi Terza minore *mancante* . Vi fi troverebbero ancora due forti di Quinte , l' una compofta di due Toni maggiori e d'un altro minore con un Semitono , come *Do* : *Sol* nella ragione 24: 36 = 2: 3 che è la fefquialtera. L' altra compofta di due Toni minori e d' un altro maggiore con un Semitono , cui mancarebbe per confeguenza un Comma per eguagliare l'altra , tal farebbe la Quinta *Re* : *La* nella ragione 27: 40. Oltracciò la Quarta naturale *Do*: *Fa* corrifponderebbe alla ragione fefquiterza 24: 32=3: 4. Il Tritono alla ragione 32:45. La Sefta maggiore *Do* : *La* alla ragione 24: 40 = 3: 5. La minore *Mi*: *Do* a 30: 48 = 5: 8. La Settima maggiore

Do:

Do: Si a 8: 15; e la minore a 9: 16. Delle quali ragioni le principali sono la dupla propria dell' Ottava, la sesquialtera della Quinta, la sesquiterza della Quarta, la sesquiquarta della Terza maggiore, e la sesquiquinta della Terza minore.

XI. Dopo d'aver intonato le otto corde successive della Scala, inoltrandosi più la voce o verso il grave o verso l' acuto, replica l' istessa Scala con toni o più gravi o più acuti, e la Scala così stesa è

Scala stesa

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do: re: mi: fa: sol: la: si: do: re: mi: fa &c.

I gradi e gl' intervalli della seconda Ottava *do : do* sono del tutto simili a' gradi ed intervalli della prima *Do: do*; *do: re* è una Seconda, *do: mi* una Terza &c. Dopo la seconda Ottava se ne può replicar un' altra, e dopo questa un' altra, finchè la forza della voce lo permetta. I cembali costano per lo più di quattro Ottave.

XII. Paragonando le corde dell' Ottava grave con quelle dell' Ottava acuta nascono molti intervalli non compresi in una sola Ottava. *Do: do*, *Re: re*, *Mi: mi &c.* sono altrettante Ottave. *Si : fa* è la Quinta falsa accennata nel num. 9. composta di due Toni e di due Semitoni. *Do: re* è una *Nona* composta d'una Ottava con una Seconda. *Do : mi* una *Decima*, *Do: fa* una *Undecima*, *Do: sol* una *Duodecima &c.* i quali intervalli sono rispettivamente composti dell' Ottava *Do: do* e degl' intervalli semplici di Terza, Quarta, Quinta &c. Paragonando ancora le corde della prima Ottava con quelle della terza, ne risulta la *Decimaquinta Do : do* composta di due Ottave, la *Decimasesta* di due Ottave e d'una Seconda, la *Decimasettima* di due Ottave e d' una Terza. Generalmente ad ogni intervallo semplice si possono aggiungere una, due, o più Ottave.

Intervalli composti.

XIII. Supposto un intervallo semplice v. g. la Terza *Do : Mi*, se la voce grave cresce verso l' acuto d' un' Ottava restando ferma l' altra voce, ne diviene la Sesta *Mi: do*, che però si chiama *rivolgimento* o sia *rivolto* della Terza. E guardando attentamente la Scala stesa si scorge che dalla Seconda maggiore rivoltata ne diviene la Settima minore, e dalla Settima minore la Seconda maggiore; dalla Terza maggiore la Sesta minore, e dalla Sesta minore la Terza maggiore; dalla Terza minore la Sesta maggiore, e dalla Sesta maggiore la Terza minore; dalla Quarta la Quinta, e dalla Quinta la Quarta; dal Tritono la Quinta falsa, e dalla Quinta falsa il Tritono. In generale ciò che manca a ciaschedun intervallo per compire l'Ottava è per appunto il suo rivolto. v.g. la Settima minore e la Seconda maggiore compongono l'Ottava,

Rivolti.

però

però dall' una rivoltata ne diviene ſcambievolmente l' altra. Per rivoltare la ragione numerica d' un intervallo, baſta prendere il numero corriſpondente all'Ottava della voce che ſi muta per formare il rivolto: così rivoltando la Terza *Do: Mi* ne divien la Seſta *Mi: do*, e poichè la ragione della Terza *Do: Mi* è 4: 5, e 4 forma con 8 la ragione dupla dell' Ottava, ſarà 5: 8 la ragione della Seſta *Mi: do*.

Corde accidentali. XIV. Oltre alle otto corde della Scala fin qui ſpiegate, che ſi chiamano *naturali*, ve ne ſono altre cinque dette *accidentali*, le quali dividono i cinque Toni della ſteſſa Scala ciaſcuno in due Semitoni. Tra le corde *Do: Re* ſi conſideri una corda media che divida quel Tono in due intervalli eguali o Semitoni. L' iſteſſo dee figurarſi tra le corde *Re: Mi*, *Fa: Sol*, *Sol: La*, e *La: Si*. Ciaſcuna di queſte corde accidentali à due riſpetti, l' uno colla corda grave, l'altro coll' acuta del Tono che divide, col primo riſpetto ſi chiama *dieſis* e ſi addita con queſto ſegno (✱), col ſecondo *bmolle*, e ſi ſegna così (b); di modo che Do✱ ſignifica che in vece di *Do* naturale s'intoni la corda media accidentale tra *Do* e *Re* più acuta che *Do* d' un Semitono, e *Re*ᵇ ſignifica che in vece di *Re* naturale s' intoni quella ſteſſa corda accidentale più grave che *Re* d' un Semitono; dove ſi vede che una ſteſſa corda accidentale è *dieſis* e *bmolle*, *dieſis* riſpetto alla corda grave del Tono che divide, *bmolle* riſpetto alla corda acuta dello ſteſſo Tono. Dunque la Scala pratica diviſa colle cinque corde accidentali in dodici Semitoni ſarà la ſeguente:

	Do✱		Re✱			Fa✱		Sol✱		La✱		
Do	|	Re	|	Mi	| Fa	|	Sol	|	La	|	Si |	Do
	Re		Miᵇ			Solᵇ		Laᵇ		Siᵇ		

Colle quali tredici corde ſi compone tutta la moderna Muſica (5).

III.

Siſtemi antichi di corde muſicali.

Tetracordo diatonico. I. I Greci preſero per ſiſtema fondamentale della Muſica il *Tetracordo*, che da *tetra* (che vuol dir *quattro*) ſignifica un ſiſtema di quattro corde coſtituenti la Quarta. Dalla prima alla ſeconda v' era un Semitono, dalla ſeconda alla terza un Tono, ed un altro Tono dalla terza alla quarta; per queſto

(5) Le corde con bmolle ſi chiamano *Reᵇ D-la-fa*, *Miᵇ E-la-fa* *Laᵇ A-la-fa*, *Siᵇ B fa*, *Solᵇ* non à nome in pratica. I taſti corti del cembalo contengono le cinque corde accidentali, il taſto corto tra *C* e *D* è *C ſol-fa-ut* con dieſis ed unitamente *D-la-fa*.

questo si chiamò detto Tetracordo *diatonico* quasi che la voce vi si conduca per Toni, ed egli quasi corrisponde alle quattro corde della nostra Scala *Si: Do: Re: Mi*, o *Mi: Fa: Sol: La*, e anche per ciò la nostra Scala si chiama *diatonica*. Erano d'accordo i Greci intorno alla ragione tra le corde estreme del Tetracordo, che uniformemente stabilirono dover essere la sesquiterza 3: 4 che corrisponde alla Quarta; ma circa il Tono ed il Semitono intermedj si dividevano in diverse opinioni. Archita Tarentino propose il Tetracordo diatonico $\frac{27}{28} \cdot \frac{7}{8} \cdot \frac{8}{9} = \frac{3}{4}$, dove il primo rotto significa un Semitono nella ragione 27: 28, il secondo un Tono maggiore nella ragione 7: 8, ed il terzo un Tono minore nella ragione 8: 9, le quali ragioni composte insieme formano la sesquiterza 3: 4. Aristosseno celebre Musico e Filosofo rigettò la maniera d'esprimere gl' intervalli con ragioni geometriche, e volle piuttosto s'adoperassero le aritmetiche. Egli considerava la Quarta o il Tetracordo a guisa d'una lunghezza divisa in parti eguali, delle quali n' attribuiva un certo numero a ciaschedun intervallo. Secondo questa idea il suo Tetracordo diatonico era $6 + 9 + 15 = 30$, cioè considerando l'intervallo della Quarta diviso in 30 parti eguali, al Semitono ne dava sei, nove al Tono minore, e quindeci al maggiore. Eratostene, tolta la differenza tra il Tono maggiore ed il minore, fece sì tutti i Toni della stessa ragione sesquiottava, volendo che il Tetracordo diatonico fusse $\frac{243}{256} \cdot \frac{8}{9} \cdot \frac{8}{9} = \frac{3}{4}$. Didimo ristabilì la suddetta differenza; egli accrebbe il Semitono d' Eratostene d' un Comma tolto all'uno de' due Toni, e così ne divenne il Tetracordo $\frac{15}{16} \cdot \frac{9}{10} \cdot \frac{8}{9} = \frac{3}{4}$ il quale contien per appunto gl' intervalli della moderna Scala numerica. Tolommeo approvò tutti i surriferiti Tetracordi chiamando *toniaeo* quello d'Archita, *Diatono* quello d'Eratostene, ed *intenso* quello di Didimo, e n'aggiunse ancora due altri del suo, cioè il *molle* $\frac{20}{21} \cdot \frac{9}{10} \cdot \frac{7}{8} = \frac{3}{4}$, e l' *equabile* $\frac{11}{12} \cdot \frac{10}{11} \cdot \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$. Or niuno si figuri, che questa diversità di Tetracordi alterasse punto la pratica della Musica; erano quelle pure speculazioni, dalle quali non ne veniva alla Musica nè vantaggio nè disavvantaggio alcuno.

II. Di molti Tetracordi uniti formarono i Greci altri sistemi di corde più stesi. Primieramente misero insieme due Tetracordi:

Sistema massimo.

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La.

E notando che in questo sistema la Quinta Si: Fa è falsa, e che vi manca un Tono per compire l' Ottava, v' aggiunsero una corda fuor de' Tetracordi chiamata perciò *proslambanomenos* o *aggiunta*, distante della corda *Si* un Tono verso il grave, onde ne nacque la loro Scala

(La)

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa Sol: La
A: B: C: D: E: F: G: a,

che replicata diede il sistema chiamato *massimo* composto di quattro Tetracordi

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la: (si♭): si: do: re: mi: fa: sol: la

Il primo di questi Tetracordi si chiamò *hipaton* o *principale*, il secondo *meson* o *medio*, il terzo *diazeugmenon* o *disgiunto*, ed il quarto *hiperboleon* o *eccellente*. Il terzo si chiamò *disgiunto* perchè effettivamente resta separato dal secondo con quel Tono *la* : *si*; ma siccome conviene molte volte modulare per tre Tetracordi congiunti, o al manco congiungere il secondo col terzo, frapposero tra *la* e *si* una corda accidentale *si*♭, onde ne venisse il Tetracordo *la*: *si*♭ : *do*: *re* detto *Synemenon* o *di congiunzione*, giacchè serviva a congiungere il terzo Tetracordo col secondo. Egli per altro fu stimato Tetracordo accidentale o fuor del sistema naturale de' quattro primi Tetracordi, e dalla corda *Si* ♭ aggiunta per formarlo derivano le nostre corde accidentali con bmolle.

Tetracordo cromatico.

III. Il Tetracordo cromatico si conteneva come il diatonico fra gli estremi d' una Quarta; ma gl' intervalli medj erano diversi. Dalla prima alla seconda corda vi era un Semitono, un altro dalla seconda alla terza, e da questa alla quarta una Terza minore, v. g. *Mi*: *Fa*: *Fa*:※ *La*. Questo Tetracordo non s' adoperava senza il diatonico; anzi procedeva da questo, frapposta una corda accidentale tra la seconda e la terza del medesimo v. g. *Mi*: *Fa*: (*Fa*※): *Sol*: *La*, la qual corda accidentale serviva a formar un altro Tetracordo diatonico più eccellente o acuto *Fa*※: *Sol*: *La*: *Si*. Per distinguere detta corda accidentale dalle diatoniche, le si dava qualche colore: però il Tetracordo che ne risultava fu detto *cromatico*, o *colorato*, e dalla medesima corda si ripete l' origine delle nostre corde con diesis. Circa le ragioni numeriche del Tetracordo cromatico v'erano, come circa il diatonico, diverse opinioni. Archita inventò il Tetracordo cromatico $\frac{27}{28} \cdot \frac{224}{243} \cdot \frac{27}{32} = \frac{3}{4}$. Aristosseno ne trovò due, l'uno $4 + 4 + 22 = 30$, l'altro $6 + 6. + 18 = 30$. Eratostene uno $\frac{19}{20} \cdot \frac{18}{19} \cdot \frac{5}{6} = \frac{3}{4}$. Quello di Didimo $\frac{15}{16} \cdot \frac{24}{25} \cdot \frac{5}{6} = \frac{3}{4}$ è il più conforme colla nostra Scala numerica, poichè il primo Semitono è il nostro Semitono diatonico, il secondo il compimento del primo per formar un Tono minore, il terzo intervallo è una Terza minore giusta. Tolommeo inventò pure due Tetracordi cromatici cioè $\frac{27}{28} \cdot \frac{14}{15} \cdot \frac{5}{6} = \frac{3}{4}$, e $\frac{21}{22} \cdot \frac{11}{12} \cdot \frac{6}{7} = \frac{3}{4}$. Il secondo Semitono di questo Tetracordo fu detto *Diesis cromatica*: anche al dì d' oggi la modulazione per due Semitoni *Mi*: *Fa*: *Fa*:※ *Sol* si chiama *passaggio cromatico*.

Tetracordo Enarmonico.

IV. La delicatezza de' Cantori greci giunse a dividere il Semitono in due parti

parti pressochè eguali, la qual divisione dopo la decadenza della Musica non è stata mai considerata come parte essenziale del canto; anzi secondo il testimonio di Plutarco nel Libro della Musica gli stessi Greci la tralasciarono per la gran difficoltà d'eseguirla. Si consideri il Semitono *Mi : Fa*, o *Si : Do* diviso in due parti quasi eguali con una corda intermedia segnata con questo segno (x), e s'aggiunga a queste tre corde la quarta del Tetracordo diatonico: ne diverrà un nuovo Tetracordo *Mi: Mi*x*: Fa: La*, o *Si: Si*x*: Do: Mi* composto di due quarti di Tono e d' una Terza maggiore, chiamato da' Greci *Enarmonico* o *Serrato*, perchè tal era la modulazione per quei delicatissimi quarti di Tono. Ogni Filosofo dava a queste corde diverse proporzioni; quelle di Didimo $\frac{31}{32} \cdot \frac{30}{31} \cdot \frac{4}{5} = \frac{3}{4}$ sono le più adattate a' nostri intervalli numerici, poichè le due prime ragioni costituiscono per appunto il Semitono 15: 16. Sopra tutto è da notare che tutti i tre generi, cioè diatonico, cromatico, ed enarmonico, si contenevano in sei corde *Mi: Mi*x*: Fa: Fa*✱*: Sol: La*; ed il canto sempre si fondava principalmente nelle quattro diatoniche *Mi: Fa: Sol: La*.

Sistema di Guidone.

V. La venuta de' Barbari in Europa fu la rovina di tutte le arti, tra le quali la Musica non cominciò a coltivarsi insino al secolo XI. Allora un Monaco Benedettino di Arezzo, chiamato Guidone, restituì, e si propose ancora di perfezionare il sistema teorico de' Greci. Egli stimò con esso loro doversi porre per fondamento della Musica il Tetracordo diatonico; ma s' avvide che la modulazione riesce di diverso gusto secondo il sito in che si mette il Semitono: quando questo è il primo intervallo del Tetracordo come in *Si: Do: Re: Mi*, la modulazione è più dolce e languida; più vigorosa però se il Semitono stà nella parte acuta come in *Sol: La: Si: Do*; e d' un temperamento medio quando il Semitono stà nel mezzo, come in *La: Si: Do: Re*. Questa riflessione forse lo indusse a prendere per sistema fondamentale compito l'Esacordo, o Sesta maggiore *Sol: La: Si: Do: Re: Mi*, ove si trovano tutte tre le surriferite specie di Tetracordi (1). Il sistema massimo de' Greci, come costa dal num. 2, cominciava nella corda *A*, che noi diciamo *A-la-mi-re*, e siccome l' Esacordo di Guidone comincia dalla corda G, che noi diciamo *G-sol-re-ut*, si vede che questo Monaco aggiunse un'altra corda sotto alla Proslambanomenos

F La

(1) E' stato espresso l' Esacordo colle sillabe del solfeggio moderno, che corrispondono alle sei corde *G-sol-re-ut*, *A-la-mi-re-*, *B-mi*, *C-sol-fa-ut*, *D-la-sol-re*, *E-la-mi*, o secondo Guidone *G-ut*, *A-re*, *B-mi*, *C-fa-ut*, *D-sol-re*, *E-la-mi*.

La de' Greci, lasciando intatte tutte le altre. Egli segnò questa nuova corda colla G greca o gamma, che poi si trasmutò nella G latina.

La corda accidentale del Tetracordo Synemenon fu ancora da lui segnata con una *b* tonda, la seguente, in cui comincia il Tetracordo disgiunto, con una *b* quadra, sicché il sistema massimo de' Greci espresso co' caratteri latini e colla correzione di Guidone è questo:

G: A: B: C: D: E: F: g: a: b: *b*: c: d: e: f: gg: aa.

Da questo sistema ricavò il suddetto Monaco tre Esacordi del tutto simili, il primo fondato nella corda *G* nel quale la B è quadra:

G: A: *b*: C: D: E.

Il secondo fondato nella corda *F* nel quale la b è tonda:

F: g: a: b: c: d.

Il terzo nella corda C ove non si trova la *b* nè quadra nè tonda

C: D: E: f: g: a.

E siccome da *A* si passa alla *b* quadra per un Tono, ed alla *b* tonda per un Semitono, chiamò il primo Tetracordo *di b quadro* o *duro*, il secondo di *bmolle*, il terzo *di natura*, che sono le tre *Proprietà* del canto antico, il quale talor si diceva fatto nella Proprietà *di natura*, talor nella Proprietà di *bmolle*, o di *b quadro*, secondo il Tetracordo per cui si modulava.

Solfeggio di Guidone.

VI. Il canto sempre è stato imparato sulle corde che rispettivamente sono state stimate fondamentali: per questo ora si solfeggia sull' Ottava, i Greci solfeggiavano sul Tetracordo, e Guidone dovette da buon Filosofo disporre il suo solfeggio sull' Esacordo. Egli prese a questo fine le sei sillabe qui notate dell' Inno di S. Giambatista:

UT queant laxis *RE*sonare fibris
*MI*ra gestorum *FA*muli tuorum
*SOL*ve pollutum *LA*bii reatum,

colla mira di formar l' intonazione delle cinque vocali contenute in quelle sei sillabe: e volle che la corda fondamentale di ciascuna delle tre Proprietà del canto s' intonasse colla sillaba *Ut*, le altre successivamente colle seguenti *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*: indi è che la corda G in *b* quadro era *Ut*, in Natura *Sol*, in bmolle *Re*, onde deriva il nome di questa corda *G-sol-re-ut*. Vedasi nell' aggiunta nota la disposizione de' tre Esacordi colla rispettiva intonazione di ciascu-

ciaſcuna corda (2). In queſta diſpoſizione ſi vede che gli Eſacordi d'una ſteſſa Proprietà ſono ſeparati l'un dall'altro con una Terza, di modo che in arrivando alla corda acuta d'un Eſacordo non può continuarſi di grado ſenza paſſar ad un altro Eſacordo. Per far queſte mutazioni di Eſacordo preſcriſſe Guidone che aſcendendo ſi entraſſe ſempre nel nuovo Eſacordo per la ſua corda *Re*, e diſcendendo per la ſua corda *La*, nella qual regola ſi fonda il metodo antico di ſolfeggiare, che è ſtato a dì noſtri criticato per non conoſcerſi il ſuo fondamento. Con queſta ſola regola obbligò Guidone i Cantori a non paſſare di ſalto dalla Proprietà di *b quadro* a quella di *bmolle*, nè da *bmolle* a *b quadro* ſenza paſſar per la Proprietà *di natura*; e li laſciò in libertà di paſſar da *natura* indifferentemente a *b quadro*, o a *bmolle*, ciò che nel linguaggio moderno vuol dire, che dal Tono di *G-ſol-re-ut* non ſi deve paſſare a quello di *F-fa-ut*, nè da *F-fa-ut* a *G-ſol-re-ut* ſenza frapporre l'Armonìa di *C-ſol-fa-ut*; ma che da *C-ſol-fa-ut* ſi può indifferentemente paſſare o far cadenza in *G-ſol-re-ut*, o in *F-fa-ut*. In queſta regola, come ſi ſcorgerà dal libro 3, ſi contiene la ſoſtanza delle regole fondamentali dell'Armonìa: onde per il ſolo metodo di ſolfeggiare merita Guidone il titolo di Riſtoratore della Muſica, che gli vien dato da quei medeſimi Autori, che rigettano il ſuo ſolfeggio; nominatamente dal P. Sacchi nel ſuo frivolo Trattato del numero e delle miſure delle corde armoniche. Egli riprova detto ſolfeggio per due ragioni, l'una per aver Guidone laſciato la Settima della Scala ſenza ſillaba, l'altra per non aver obbligato i ſolfeg-

(2)

	Bquadro	Natura	Bmol
c	la	mi	
d	ſol	re	la
e	fa	ut	ſol
b	mi		
b			fa
a	re	la	mi
g	ut	ſol	re
F		Fa	Ut
E	La	Mi	
D	Sol	Re	
C	Fa	Ut	
B	Mi		
A	Re		
Γ	Ut		

gianti ad applicare sempre la sillaba *Vt* alla prima e fondamentale corda della Scala. Da questa critica si scorge che il mentovato Autore loda e critica Guidone alla cieca, mentre lo critica su quelle medesime cose, per le quali merita la lode ch'egli li dà. Il sistema fondamentale di Guidone era l'Esacordo o la Sesta: dunque il suo solfeggio non dovea costar che di sei sillabe; quella che il P. Sacchi chiama Settima, s'apparteneva già ad un altro Esacordo, ed era o Quarta dell'Esacordo di *bmolle*, o Terza dell'Esacordo di *b quadro*, e però nel caso primo dovea intonarsi col *Fa*, nel secondo col *Mi*: ed il darle una sillaba distinta sarebbe stato per Guidone uno sproposito, quale sarebbe oggigiorno volere introdur una nuova sillaba per intonare la Nona. Oltracciò se Guidone non pose per sistema fondamentale la Scala di otto corde, come poteva obbligar i solfeggianti ad applicar la sillaba *Vt* alla corda fondamentale di questa Scala? Egli bensì dovea obbligarli, come li obbligò, ad applicarla costantemente alla prima e fondamentale corda del suo sistema, che era l'Esacordo. Il P. Sacchi suppone in Guidone le medesime idee della Musica ch'egli à; ma per parlar degli Antichi, bisogna lasciar da banda le proprie idee, e concepire le antiche. Non pretendo per questo dichiararmi sostenitore dell' antico metodo di solfeggiare, che oltrechè queste sono cose di pochissimo momento, il moderno sistema dell' Ottava è più naturale e più atto a spiegare la teorica della Musica. Quello che mi sono proposto si è manifestare i pregi del solfeggio di Guidone, che ora si sente lodare, ora criticare, l'uno e l' altro senza fondamento.

I V.

Caratteri Musicali.

Righe musicali.

I. LA Musica non sarebbe giunta a gran perfezione senza una specie di algebra per iscriverla, cioè senza un sistema di segni e di caratteri musicali, co' quali si comprendano al primo sguardo molti suoni da eseguirsi in pochissimo tempo. Egli è naturalissimo il rappresentare le corde con righe, come si usa oggigiorno; e si crede questa ancora invenzione di Guidone, il quale aggiungeva alle righe le lettere caratteristiche delle corde, e poi notava con un punto quelle che successivamente dovevano intonarsi, come si vede nella figura 1. matematica. In questa maniera di scrivere la Musica v'erano due imperfezioni, l' una che i punti non esprimevano il tempo da trattenersi in ciascheduna corda, ed a questo difetto si rimediò colle note poi inventate

tate di diverso valore: l' altra che per esprimere otto corde v' abbisognavano otto righe difficili da contare al primo sguardo, e questa difficolta cresceva estendendosi il canto a più d' una Ottava, e forse per occorrere a questa difficoltà aggiungeva Guidone alle righe le lettere caratteristiche delle corde. Ma alla fine si pensò a rappresentare le corde non solamente colle righe, ma cogli spazj ancora compresi tra riga e riga: così nel breve spazio di cinque righe vi sono nove corde facili da distinguere con uno sguardo. E perchè l' ordine delle corde è invariabile, basta notare una riga con una delle lettere musicali, perchè si comprenda il significato di tutte le altre e degli spazj intermedj. Nell' esemp. 1. music. dell'Introd. perchè la terza riga è G o *G-sol-re-ut*, il seguente spazio verso l' acuto sarà *A-la-mi-re*, la seguente riga *B-mi*, il seguente spazio *C-sol-fa-ut* &c. il primo spazio verso il grave dopo G sarà F, la seguente riga E, il seguente spazio D &c. Quando la modulazione si estende oltre alle nove corde comprese nelle cinque righe, si accresce idealmente il numero di queste, accennandole con piccioli tagli. Nell' esemp. citat. perchè la quinta riga è *D-la-sol-re*, il primo seguente taglio sarà *F-fa-ut*, e lo spazio tra questo taglio e la quinta riga *E-la-mi*: il secondo taglio sarà *A-la-mi-re*, e lo spazio tra il primo ed il secondo *G-sol-re-ut*. Parimente essendo la prima riga *G-sol-fa-ut*, il primo taglio verso il grave sarà *A-la-mi-re*; e lo spazio tra questo taglio e la prima riga *B-mi* &c.

Chiavi.

II. Quella lettera aggiunta ad una riga per determinar il significato delle altre si chiama *Chiave*; e sebbene qualunque lettera musicale posta in qualunque riga sarebbe vera chiave, nondimeno per facilitare la pratica è stato ancora fissato il numero delle chiavi. Mentrechè fu in uso il sistema di Guidone servivano di tali le tre lettere fondamentali de'tre Esacordi, G, C, F, che ancora si usano in pratica: così in vista della chiave si conosceva in qual Proprietà stava il canto, se in *b quadro*, in *natura*, o in *bmolle*. Non avevano queste chiavi riga fissa, come si può osservare ne' libri corali, i quali si scrivono ancora sul sistema di Guidone, e però non contengono che quattro righe, che cogli spazj intermedj abbracciano l'estensione dell' Esacordo. Oggigiorno, siccome il sistema fondamentale della Musica è l' Ottava di *C-sol-fa-ut*, il *C-sol-fa-ut* è la chiave universale, della quale se ne formano sette particolari corrispondenti alle sette voci umane, che la Natura à formato atte al canto, dette volgarmente *Basso*, *Baritono*, *Tenore*, *Contralto*, *Mezzosoprano*, *Soprano*, e *Canto*. Ciascuna delle voci, tra le corde che può intonare, ne à una media che l' è più connaturale, e facile d'intonare, e queste sette corde medie vanno successivamen-

vamente crescendo d'una Terza alternativamente maggiore e minore. Il Baritono à la sua corda media una Terza sopra quella del Basso, il Tenore una Terza sopra quella del Baritono, e così successivamente. La corda media di ciascuna voce si fa corrispondere alla riga di mezzo, ed indi si rileva in qual riga à ciascuna voce il *C-sol-fa-ut* che è la chiave universale. Primieramente al Contralto, che è la voce media tra le sette, si dà per corda media il *C-sol-fa-ut* chiave universale, e da questo presupposto derivano le altre sei chiavi particolari. Il Tenore à la sua corda media una Terza sotto a quella del Contralto, che però sarà *A-la-mi-re*, e dovendo questa corda corrisponder alla riga di mezzo, il *C-sol-fa-ut* del Tenore starà nella quarta riga. Il Baritono à la sua corda media due Terze sotto a quella del Contralto, che però sarà *F-fa-ut*, e dovendo questa corda corrisponder alla riga di mezzo, il *C-sol-fa-ut* del Baritono starà nella quinta riga. Così si rileva che il *C-sol-fa-ut* del Basso deve stare nel primo taglio acuto, quello del Canto nel primo taglio grave, quello del Soprano nella prima riga, e nella seconda quello del Mezzosoprano; ma per evitare l' uso de' tagli, al Basso si dà per chiave il *F-fa-ut* nella quarta riga, ed al Canto il *G-sol-re-ut* nella seconda: anche al Baritono per la sua analogìa col Basso si dà per chiave il *F-fa-ut* nella terza riga; ma queste sono chiavi di pura sostituzione, che non mutano il sito corrispondente del *C-sol-fa-ut* chiave universale. Vedasi l' esemp. 2. dal quale si scorge che se tutte le sette voci cominciando dal Basso intonano successivamente le loro rispettive corde medie, formano una serie di Terze; ma se tutte unitamente intonano il *C sol-fa-ut* chiave universale, si mettono tutte in Unisono, e però bisogna che il Basso alzi la voce sopra la sua corda media una Settima, il Baritono una Quinta, il Tenore una Terza, il Mezzosoprano bisogna che l' abbassi una Terza, il Soprano una Quinta, il Canto una Settima (1). La chiave di *G-sol-re-ut* nella prima riga, usata da alcuni Francesi,

(1) Vedansi nell' esempio 2 le figure delle chiavi. La figura 2 matematica è una tavola fatta da un mio amico dilettante di Musica per conoscere che corda rappresenta qualunque riga o spazio in ciascuna delle sette chiavi. Si vede prima nella Scala R S che numero corrisponde a ciascuna riga o spazio; poi si cerca questo numero nelle caselle di sopra incontro a ciascuna chiave, e nella casella corrispondente della prima riga si vede la lettera musicale propria della tal riga o spazio. Così la terza riga nella Scala R S porta il numero 5, questo incontro alla chiave di Canto à di sopra la lettera *B*, incontro alla chiave di Basso la lettera D: dunque la terza righa in chiave di Canto è *B-mi*, in chiave di Basso *D-la-sol-re*.

cesi, benchè per l' esecuzione della Musica è l' istesso che le altre, guasta però la bella corrispondenza che hanno le sette chiavi italiane colle sette voci naturali.

Note musicali. III. Il punto non poteva esprimere il tempo da trattenere la voce in ciascuna corda: però si cominciò a modificare il punto or d' una maniera, or d' un' altra per accennare la durata dell' intonazione. Finalmente furono fissati undeci caratteri o note, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, Fusa, Semifusa, quali si veggono collo stesso ordine nell' esemp. 3. music. Il tempo, che si trattiene la voce in ogni nota, si chiama *valore* della medesima, e giusta l' ordine che hanno nell'esemp. il valore di ognuna è regolarmente duplo del valore della sussequente. La Lunga vale mezza Massima o due Brevi, la Breve mezza Lunga o due Semibrevi, la Semibreve mezza Breve, o due Minime &c. Onde se la voce nella Semibreve si trattien un secondo di tempo, nella Breve dovrà trattenersene due, nella Lunga quattro, nella Massima otto, nella Minima mezzo secondo, nella Semiminima un quarto di secondo, nella Croma un ottavo &c.

Battuta. IV. Ognun vede che per dar alle note i suddetti valori è d' uopo fissare l' assoluta durata di una, e per questa proporzionalmente determinare la durata dell' altre. Ma siccome la durata della nota scelta per norma può essere o più lenta, o più veloce, ogni volta che si canta, si determina colla *battuta* la sua durata. Il Condottiere del coro batte continuamente la mano in giù ed in su, passandosi egual tempo tra l' un battere in giù ed il seguente, e questo tempo si chiama *battuta*: egli ordinariamente è il valore o misura della Semibreve: per tanto la Breve vale due battute, la Lunga quattro, la Massima otto, la Minima mezza, la Semiminima un quarto di battuta, la Croma un ottavo &c. Segnasi la battuta con linee verticali che dividono le cinque righe in caselle, dentro d' ognuna delle quali si scrivono le note da cantarsi in ogni battuta, e vi si possono mettere tutte quelle che attesi i loro valori sommate insieme formano il valor d' una Semibreve. Due Minime equivalgono ad una Semibreve, due Semiminime ad una Minima: dunque quattro Semiminime equivalgono a due Minime o ad una Semibreve, e possono in conseguenza mettersi in una battuta o quattro Semiminime, o due Minime, o una Minima con due Semiminime. Egualmente perchè due Crome equivalgono ad una Semiminima, si possono mettere in una battuta otto Crome, o una Minima con quattro Crome, o quattro Crome

con

con due Semiminime. Vedaſi l' eſemp. 4. La Maſſima e la Lunga non ſi uſano nella Muſica, che ſi ſcrive ſegnando le battute. Si noti però che ne' Recitativi ſi adopra una battuta chiamata *diſcretiva*, che il Cantante allarga o riſtringe ſecondo l' eſpreſſione della parola.

Tempi muſicali.

V. La parola generica *tempo*, che ſi convien alla battuta ed al valor d' ogni nota, ſi contrae a ſignificare le particelle di tempo in che ſi divide la battuta. Se queſta ſi divide in due o quattro parti eguali, il Tempo ſi chiama *perfetto*, ſe in tre, *imperfetto*. Per dividere la battuta in due parti, ſi batte la mano una volta in giù ed una in ſu; per dividerla in quattro parti, ſi batte la mano due volte in giù e due in ſu; e per dividerla in tre, due volte in giù ed una in ſu. Quando ſi batte in giù, ſi dice aſſolutamente *battere*, quando in ſu *levare*, e queſte ſi ſtimano le due parti più ſenſibili della battuta. La battuta diviſa in due parti ſi chiama Tempo perfetto *alla breve*, o *a cappella* per uſarſi comunemente nel canto eccleſiaſtico, e ſi accenna con una C tagliata ſcritta preſſo alla chiave (eſemp. 5. num. 1.). Qnalche volta con queſto Tempo, in vece di quattro Semiminime per battuta, ſe ne mettono ſolamente due, ſegnando preſſo alla chiave i numeri $\frac{4}{2}$ che ſignificano come in vece di quattro Semiminime ſe n' adoprano ſolamente due, e ciò ſerve ad accennare una battuta più veloce. All' incontro quando ſi richiede un Tempo a cappella più poſato, ſi uſano quattro Minime o due Semibrevi per battuta, ſegnando preſſo alla chiave $\frac{2}{4}$: allora la Semibreve non vale che mezza battuta, e la Breve una. La battuta diviſa in quattro parti ſi chiama Tempo *ordinario*, e ſi accenna con una C preſſo alla chiave (eſemp. cit. num. 2.). Il Tempo imperfetto, che generalmente ſi chiama *Tripola*, divide la battuta in parti diſpari, ed in conſeguenza muta il natural valor delle note. La prima ſpecie di tripola è $\frac{3}{2}$ (eſem. cit. n. 3.), che divide la battuta in tre parti, ed in ognuna ſi canta una Minima: la Minima dunque, che nel Tempo perfetto vale mezza battuta, in queſta tripola vale un terzo di battuta. La ſeconda tripola è $\frac{3}{4}$, la terza $\frac{3}{8}$ (eſemp. cit. n. 4, e 5.): nell' una e nell' altra ſi divide la battuta in tre parti eguali, ed in ciaſcuna ſi canta nella prima una Semiminima, nella ſeconda una Croma. Vi è un altro Tempo che dovrebbe dirſi *compoſto*, perchè ſi compone del perfetto e dell' imperfetto, e ne ſono di tre ſpecie. Nel primo che ſi ſegna $\frac{6}{4}$ (eſemp. cit. n. 6.) la battuta ſi divide in due parti; ma cantandoſi in ciaſcuna tre Semiminime, le note formano in ogni mezza battuta la tripola $\frac{3}{4}$. Nel ſecondo $\frac{6}{2}$ (eſemp. cit. n. 7.) la battuta ſi divide pure in due parti; ma le

note

note in ogni mezza battuta formano la tripola $\frac{3}{8}$. Nel terzo $\frac{12}{8}$ (esemp. cit. n. 8.) la battuta si divide in quattro parti; ma cantandosi in ciascuna parte tre Crome, le note in ogni quarto di battuta vi formano la Tripola $\frac{3}{8}$. Finalmente vi è un' altra specie di Tempo che dovrebbe chiamarsi *doppia tripola*, e si segna $\frac{9}{8}$ (esemp. cit. n. 9.), nel quale la battuta si divide in tre parti, ed in ciascuna cantandovisi tre Crome, si forma la tripola $\frac{3}{8}$. Sono adunque nove i Tempi musicali, due perfetti, tre imperfetti, tre composti, ed un imperfetto doppio.

V. Siccome il Compositore non può far la battuta ogni volta che il suo componimento si eseguisce, conviene che nella stessa carta additi che specie di battuta desidera; ed ad un tal fine si mette avanti alla chiave qualcuna dell' espressioni *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Nel *Largo* la battuta è lentissima, e talora dall' un battere all' altro passano due o tre secondi. L' *Adagio* non è così lento come il *Largo*: L' *Andante* richiede per così dire un trotto vivace. L' *Allegro* un galoppo a mezza briglia. Il *Presto* a briglia sciolta. Variano ancora queste battute colla natura della composizione. L'Allegro d' una Sinfonia è più veloce che l' allegro d' un Concerto. L' Adagio d' un' Aria talora é più lento che il Largo d' un Trio. Vi sono altre avvertenze da mettere nel principio d' una conposizione riguardanti l' espressione unitamente col Tempo. *Grave* è una modifica zione dell' Adagio, che domanda una battuta posata. *Maestoso* è un' altra modificazione dell'Adagio, che richiede una battuta distintamente spartita. *Vivace* è una modificazione del Presto o dell' Allegro. Ma siccome non si può dar un elemento fisso per determinar le diuerse sorti di battuta, non si può acquistar su questo punto l' idea conveniente senza una lunga pratica: un abile Professore di Musica in vista delle prime note d' una composizione comprende il genere di battuta che le compete.

Modificazioni del Tempo.

VI. Cantando molte voci insieme, ora tace l' una per una battuta, ora l' altra per più o meno tempo, e queste pause devono significarsi con segni corrispondenti alle note che in quel tempo potrebbono cantarsi. Vi è dunque pausa di Massima, che si significa con due righe verticali traversanti due spazj (esemp. 6. num. 1.), e qualor la voce trova questo segno, dee fermarsi e non cantare per otto battute. Così ancora il num. 2 dello stesso esemp. è pausa di Lunga o di quattro battute: 3 di Breve: 4 di Semibreve: 5 di Minima: 6 di Semiminima, o sia d'un quarto di battuta: 7 di Croma o d'un ottavo di battuta: 8 è un respiro d' un sedicesimo di battuta: 9 un mezzo respiro.

Pause.

I se-

I ſegni accumulati nel num. 10 ſignificano la pauſa di 15 battute: ma cotali pauſe ſi ſignificano più chiaramente con un numero. Le pauſe mutano a tenore delle note: il num. 6, che nel Tempo perfetto è pauſa d' un quarto di battuta, nella tripola $\frac{3}{4}$ è d' un terzo, e così degli altri ſegni.

Legature e Sincopi.

VII. Le note generalmente s' intonano ſtaccate l' una dall'altra, ſingolarmente nel battere e nel levare; ma queſta legge ſi traſgrediſce colle *legature*, *ſincopi*, e *punti*. Nell'eſem. 7. num. 1 la Semiminima, con cui comincia la ſeconda battuta, non dee ſtaccarſi dalla Minima, con cui finiſce la prima; la voce vi ſi tien ſalda ſenza ripigliare fiato tutto il tempo che durano quelle due note. Chiamaſi queſto *legatura*, che ſi ſegna con quella linea curva che uniſce le due note. Se una nota ſi lega per due o più battute, ſi chiama *nota tenuta*, come ſi vede nel num.4 dell'eſem. citat. Qualunque nota poſta fra due altre d' inferior valore, come una Minima fra due Semiminime (num. 3.), ſi chiama *ſincope*, ed è una ſpecie di legatura fatta in mezzo della battuta, ſingolarmente quando ſi fa nel levare. Un punto preſſo ad una nota (num. 2.) slunga queſta la metà del ſuo natural valore: ſe dopo la Minima puntata dell'eſemp. ſi ſcriveſſe nella ſteſſa riga una Semiminima, queſta equivalerebbe al punto; ma s' intonarebbe ſtaccata dalla Minima, mentre il punto non è che un prolongamento di queſta. Quella linea curva con un punto dentro (num. 5.) ſi chiama *pauſa comune*, e ſignifica che quella nota ſi slunga, e ſi abbelliſce a volontà del cantante ſenza riſguardo a battuta.

Terzini e Seſtini.

VIII. Si chiamano *Terzini* tre Crome cantate in vece di due, o di una Semiminima. Nell' eſemp.8. num. 1) atteſo il Tempo ſegnato nella chiave, ſi dovrebbero cantar in ogni mezza battuta due Crome ſolamente; ma ſe ne cantano tre, quaſi accorciando un tantino il valore di ciaſcuna. Sono adunque i Terzini picciole tripole intromeſſe in una parte della battuta, e però ſi poſſono far di tutte le maniere come ſi fa una tripola. Nel num. 2 vi ſono due *Seſtini*, e vi ſi cantano ſei Semicrome in vece di quattro, ciocchè equivale alla tripola $\frac{6}{8}$, o $\frac{6}{4}$. Hanno pure luogo i Terzini e Seſtini nel Tempo imperfetto (eſemp. 9.), ed allora vien a formarſi la doppia tripola [illegible].

Appoggiature.

IX. Le *appoggiature* ſono note che ſi toccano così leggermente, che non contano per formar la battuta. Quella picciola Croma della terza battuta dell' eſemp. 9 è un' appoggiatura, che ſi tocca leggermente per rendere più vaga la ſeguente nota. Tuttavia vi ſono alcune appoggiature che fanno parte della battuta; ma per conoſcerle biſogna intendere l' artifizio della compoſizione.

X. *Vo-*

X. *Vocalizzazione* è la modulazione fatta con una sola vocale per una, due, o più battute. Oggigiorno non costuma vocalizzarsi se non la *a*.

Vocalizzazione.

XI. Prima del secolo XVI il Tempo musicale non si regolava colla battuta, ma precisamente colle note, le quali erano di cinque specie, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima, il valor delle quali dipendeva da tre modificazioni dette *Tempo*, *Modo*, e *Prolazione*. Il *Tempo* riguardava solamente la Breve, e si divideva in *perfetto* ed *imperfetto*. Nel Tempo perfetto la Breve valeva tre Semibrevi, e due solamente nell' imperfetto: quello si segnava con un circolo, (esemp. 10. num. 1.) questo con mezzo circolo (num.2.); di maniera che la Breve e la Semibreve avevano nel Tempo imperfetto antico il rispettivo valore che hanno adesso nel Tempo perfetto; ed al contrario nel Tempo imperfetto moderno hanno il rispettivo valore che aveano nel Tempo perfetto antico. Il *Modo* riguardava il valore della Massima e della Lunga, ed era o maggiore, o minore, e l'uno e l'altro si suddivideva in perfetto ed imperfetto. Il Modo maggiore perfetto faceva la Massima del valore di tre Lunghe; l'imperfetto di due: il primo si segnava con tre pause di Lunga (num. 3), il secondo con due (num. 4). Il Modo minore perfetto faceva la Lunga equivalente a tre Brevi, l'imperfetto a due, e segnavansi quello come nel num.5, questo come nel 6. Finalmente la *Prolazione* perfetta faceva la Breve di tre Minime, l'imperfetta di due: quella si segnava come nel num.7, questa come nell' 8. Per dar ad intendere che la durata delle note fusse veloce, si tagliavano i segni del Tempo, e della Prolazione come nel num. 9. Onde siccome per esercitar la Musica si richiede al presente un' idea pratica delle diverse battute, era allora necessario aver un' idea simile dei diversi valori delle note, dalle quali ne divenivano immediatamente gli stessi Tempi usati al presente: In vece del nostro Tempo perfetto si adoprava il Tempo, Modo, o Prolazione imperfetta; e la perfetta in vece nella nostra tripola. La Massima e la Lunga servivano per un *Adagio*, le altre per un *Andante* o *Allegro*, aggiungendosi ancora i tagli del Tempo, e della Prolazione per additare maggior velocità.

Note antiche.

V.

Modi.

I. Quando si cominciarono a usar note diverse di figura e di valore, si distinse il canto fatto con queste dal più antico, che solamente si

Canto fermo e figurato antico.

 ser-

serviva de' punti, i quali erano come note d' egual valore. Quello però si chiamò *Canto figurato*, questo *Canto fermo*. E siccome la diversità de' Tempi e di tripole musicali sia proceduta dalla diversità delle note, il Tempo del Canto fermo era così uniforme come le note, o come si dice oggigiorno, di semplice battere e levare, *o a cappella*: e questa uniformità di Tempo e di note fu il primo distintivo del Canto fermo.

Modi Diatonici.

II. Così il Canto figurato come il fermo si facevano sul sistema di corde disposto da Guidone, dal qual sistema, oltre a' tre Esacordi maggiori e fondamentali di *G-sol-re-ut*, *C-sol-fa-ut*, e *F-fa-ut*, se ne ricavavano altri tre secondarj di *D-la-sol-re*, d' *E-la-mi*, e d'*A-la-mi-re* formati con corde, parte di *natura*, e parte di *bmolle*, o di *b quadro*. L' Esacordo di *D-la-sol-re* costava di tre corde di *natura Re*: *Mi*: *Fa*, e tre di *bmolle Re*: *Mi*: *Fa* (1). Quello d'*E-la-mi* di tre corde di *natura Mi*: *Fa*: *Sol*, e tre di *b quadro Re*: *Mi*: *Fa*. E quello di *A-la-mi-re* di tre corde di *b quadro Re*: *Mi*: *Fa*, e tre di *natura Re*: *Mi*: *Fa*. Questi Esacordi secondarj hanno, come ognun ben vede, la Sesta e la Terza minori, da' quali intervalli ricava la modulazione certe vaghezze, che non può ricavare da' tre Esacordi maggiori. Però per formar un Canto, talora si prendeva per Esacordo fondamentale uno de'tre primarj con Terza e Sesta maggiori; talora uno de'secondarj con Terza e Sesta minori: e questa è l'origine de'Modi (detti volgarmente *Toni*) del Genere diatonico. Un sistema di corde, sulle quali si potesse formar un canto, fu detto *Tono*, accennandosi con questo nome la corda fondamentale del sistema; che pur si chiamò *Modo* con espressione più conforme col linguaggio musicale de' Greci, e più atta a tor via l' equivoco che ne nasce da' diversi significati della parola *Tono*. Sono adunque sei i Modi del Canto diatonico, fondati nelle sei corde dell' Esacordo di *natura* C, D, E, F, G, A: i tre primarj C, F, G, a cagione della Terza e Sesta maggiori, furono detti *Modi maggiori*, gli altri tre *Modi minori*. Sopra di *E-mi*, che non s' appartiene all' Esacordo di *natura*, e che à falsa la Quinta, no si formò Modo. Questa semplicissima origine de Modi diatonici è divenuta poi confusa colla distinzione de' Modi *autentici* e *plagali*. Di ciascuno de' suddetti sei Modi se ne sono formati due, l' uno chiamato *autentico* o *principale*, in cui si suppone che la modulazione va a toccar la Quinta acuta del Modo: l' altro *plagale*, o *servile*, in cui la modulazione va a toccar l'istessa Quinta grave, (esemp. 11.) Poi furono distinti i Modi co' nomi di *primo*, *secondo*, *terzo &c.* *D-la-sol-re* au-

(1) Vedasi la nota 2. dell'Artic. 3.

autentico si stima comunemente il primo Modo, *D-la-sol-re* plagale il secondo, *E-la-mi* autentico il terzo, *E-la-mi* plagale il quarto &c. Secondo questa distinzione i Modi devono essere dodici, sei autentici e sei plagali; ma alcuni, escludendo *C-sol-fa-ut* dal Genere diatonico, li riducono a dieci. Queste opinioni, egualmente che la distinzione de' Modi autentici e plagali, con quell'ordine di primo, secondo, terzo &c. sono cose del tutto arbitrarie, che ad altro non servono oggigiorno che a confondere la mente degli Scolari, ed empire i libri di cose di niuna sostanza.

Moderno sistema di corde.

III. Dopo il secolo XVI s'avvidero i Professori di Musica che nell' Esacordo non v'erano tutte le corde necessarie per comporre in un Modo, massimamente dovendo cantar insieme molte voci. Allora fu tralasciato il sistema di Guidone, e sostituita in sua vece l'Ottava. Ed essendo stato ancora osservato che coll' Ottava di *C-sol-fa-ut* si compone la più perfetta armonìa, fu ella scelta per modello de' Modi più perfetti; e così divenne sistema fondamentale la Scala

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do.

Nondimeno la soavità degli Esacordi di Terza e Sesta minori non si stimò degna d'essere mandata in disuso. Però fu preso per sistema secondario la Scala d' *A-la-mi-re*

La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la

che à minori i suddetti intervalli, e che per tanto fu chiamata *Modo minore*, e quella di *C-sol-fa-ut*, *Modo maggiore*.

Modi moderni con diesis.

IV. Per variare i sistemi delle corde senza perdere i vantaggi del Modo di *C-sol-fa-ut*, si trasporta questo a qualunque corda per mezzo degli accidenti di diesis o bmolle. Per esempio l' Ottava di *G-sol-re-ut*, qual si rileva dagli Esacordi di Guidone, è questa

Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa: sol,

nella quale tutti gl' intervalli relativi alla fondamentale *Sol* sono simili con quelli dell' Ottava di *C-sol-fa-ut*, eccettuata la Settima che in *C-sol-fa-ut* è maggiore, e minore in *G-sol-re-ut*: diasi però a detta Settima una diesis, e sarà l' Ottava di *G-sol-re-ut* del tutto simile con quella di *C-sol-fa-ut*

Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa✻: sol.

Questa Scala dunque è quella di *C-sol-fa-ut* trasportata alla sua Quinta *G-sol-re-ut*: in conseguenza l'istessa armonìa si può ricavar dall' una che dall' altra, ed il Modo di *G-sol-re-ut* con quella diesis nella Settima è egualmente perfetto

fetto che il Modo di *C-ſol-fa-ut*. La ſuddetta traſportazione è ſtata fatta aggiungendo una dieſis a *F-fa-ut* Quarta di *C-ſol-fa-ut*, e della ſteſſa maniera, cioè dando una dieſis alla Quarta di *G-ſol-re-ut*, ſi traſporterà la Scala di queſto Modo alla ſua Quinta *D-la-ſol-re*, e ne diverrà il Modo di *D-la-ſol-re* del tutto ſimile co' due precedenti

Re: Mi. Fa✳: Sol: La: Si: Do✳: Re.

Di queſto modo ſi traſporta di Quinta in Quinta il ſiſtema fondamentale, o ſia la Scala di *C-ſol-fa-ut*, aggiungendo per ogni traſportazione una dieſis alla Quarta del Modo che ſi laſcia o Settima del ſeguente. Vedanſi ſul fine nella Tavola de' Modi tra H L ſei Scale o Modi ſimili tra di loro procedenti dal Modo di *C-ſol-fa-ut*. Queſto non à accidente alcuno, *G-ſol-re-ut* à una dieſis, *D-la-ſol-re* due, *A-la-mi-re* tre, *E-la-mi* quattro, *B-mi* cinque.

Modi con bmolli.

IV. Dal ſiſtema di Guidone ſi ricava un' altra Ottava ſimile con quella di *C-ſol-fa-ut*, cioè

Fa: Sol: La: Si♭: Do. Re: Mi: Fa

che è il Modo di *F-fa-ut*, il quale coſta dalle ſteſſe corde che *C-ſol-fa-ut*, eccettuato il *Si* Settima di *C-ſol-fa-ut*, il quale in *F-fa-ut* à un bmolle: ſicchè facendo minore la Settima di *C-ſol-fa-ut*, la ſua Scala vien traſportata alla ſua Quarta *F-fa-ut*. Egualmente facendo minore la Settima di *F-fa-ut*, la ſteſſa Scala verrà traſportata alla Quarta di *F-fa-ut* che è *B-fa*, e ſarà il nuovo Modo

Si♭: Do: Re: Mi♭: Fa: Sol: La: ſi♭

Colla ſteſſa regola di far minore con un bmolle la Settima di *B-fa* ne diverrà il Modo della ſua Quarta *E-la-fa*

Mi♭: Fa: Sol: La♭: Si♭: Do: Re: mi♭.

E facendo minore la Settima di *E-la-fa*, ne diverrà il Modo di *A-la-fa*

La♭: Si♭: Do: Re♭: Mi♭: Fa: Sol: la♭

Finalmente da *A-la-fa* ne diverrà della ſteſſa maniera il Modo di *D-la-fa*

Re♭: Mi♭: Fa: Sol♭: La♭: Si♭: Do: re♭.

Vedanſi nella Tavola de' Modi tra Q e N cinque Scale con bmolli procedenti da *C-ſol-fa-ut*. *F-fa-ut* à una corda con bmolle *B-fa* due, *E-la-fa* tre, *A-la-fa* quattro, *D-la-fa* cinque.

Circolo de' modi con dieſis.

V. La traſportazione della Scala di *C-ſol-fa-ut* di Quinta in Quinta fu tralaſciata nel num. 3 in *B-mi*; ma ſi potrà continuare colla ſteſſa legge di aggiungere una dieſis alla Quarta del Modo che ſi laſcia, o Settima del ſeguen-

guente. Or la Quinta di *B-mi* è *Fa*※; e la Quarta *E-la-mi*, dunque la Scala di *B-mi* trasportata alla sua Quinta sarà

Fa※: Sol※: La※: Si: Do※: Re※: Mi※: fa※
Fa

Si osservi che distando *Mi* da *Mi*※ un Semitono, e *Mi* da *Fa* pure un Semitono, la corda *Mi*※ sarà una stessa con *Fa*, che fu la prima tolta nel num.3 per far la prima trasportazione di *C-sol-fa-ut* a *G-sol-re-ut*. Continuando colla stessa legge la trasportazione alla Quinta di Fa※, sarà il Modo di Do※ o *C-sol-fa-ut* con diesis

Do※: Re※: Mi※: Fa※: Sol※: La※: Si※: do※
Fa Do

Dove *Si*※ per la ragione già detta è una stessa corda con *Do*, che fu la seconda tolta nel num. 3 per far la seconda trasportazione a *D-la-sol-re*. Continuando ancora la trasportazione di Quinta in Quinta, il nuovo Modo sarà *Sol*※ o *G-sol-re-ut* con diesis, la di cui Settima minore *Fa*※, dovendosi secondo la regola far maggiore, converrà mettere sopra di *Fa* due diesis: ma in vece della seconda mettono i Pratici questo segno (x) che chiamano *diesis enarmonica*; sebben non à che far niente coll'antica diesis armonica (2). Sarà dunque il Modo di Sol※

Sol※: La※: Si※: Do※: Re※: Mi※: Fa※x: Sol※
Do Fa Sol

E poichè ciascuna delle due diesis poste sopra di *Fa* inalza il tono d'un Semitono, le due insieme lo alzeranno d'un Tono, vale a dir che *Fa*※x è *Sol*, che fu la terza corda tolta nel num.3 per far la terza trasportazione ad *A-lami-re*. Finalmente continuando l'istessa trasportazione di Quinta in Quinta coll'istessa legge di aggiungere una diesis enarmonica alla Settima della nuova Scala o Quarta della precedente, si riprodurranno successivamente le corde naturali di *C-sol-fa-ut* collo stesso ordine con cui sono state levate nel num. 3, ed in arrivando al Modo o Scala di *Si*※ si riprodurrà il primo e fondamentale Modo di *C-sol-fa-ut*

Si※: Do※x: Re※x: Mi※: Fa※x: Sol※x: La※x: Si※
Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do

Come

(2) La moderna diesis enarmonica inalza il tono della voce d'un mezzo Tono, e l'antica non lo inalzava che d'un quarto di Tono, come costa dall'artic.3. num.4.

Come si vede nella Tavola de' Modi da *H* a *S*. Laonde i Modi con diesis formano un circolo che comincia e finisce in *C-sol-fa-ut*.

Circolo de' Modi con bmolli.

VI. Egual circolo di Modi si forma trasportando di Quarta in Quarta la Scala di *C-sol-fa-ut* colla legge del num. 4 di far minore con un bmolle la Settima di ciascun Modo, raddoppiando, quando sarà d'uopo, il bmolle con questo segno (♭♭), come si raddoppiò nel numero antecedente la diesis: ed in arrivando al Modo di *Re*♭ si riprodurrà *C-sol-fa-ut*, come si vede nella Tavola de' Modi da *Q* a *T*.

Numero de' Modi maggiori.

VII. I Modi fin qui stabiliti si chiamano *maggiori*, perchè hanno, come *C-sol-fa-ut*, la Terza colla Sesta ed anche la Seconda colla Settima maggiori. Ma paragonando quelli di diesis con quelli di bmolle, si vede che il Modo di Fa※ con sei diesis costa delle medesime corde che il Modo di *Sol*♭ con sei bmolli: dunque i due surriferiti circoli de' Modi in arrivando dall' una e dall' altra parte a sei accidenti s' incontrano. Di più il Modo di Do※ costa delle stesse corde che *Re*♭, *Do*♭ delle stesse che il Modo *Si*; Sol※ delle stesse che *La*♭, talchè ogni Modo formato colle diesis è l' istesso che il Modo con bmolli che gli stà a fronte nella Tavola: onde benchè i Modi maggiori siano nell'apparenza venticinque, veramente non sono che dodici, i quali formano un perfetto circolo, qual si vede nella fig. 3 matem. Dall' una parte si forma questo circolo saltanto di Quinta in Quinta, dall'altra saltando di Quarta in Quarta: e questi sono i dodici Modi maggiori di minor numero di accidenti, e però gli usati nella pratica. Il Modo diametralmente opposto a *C-sol-fa-ut*, che è il Modo della Quarta maggiore *Fa*※ o *G*♭, si usa indifferentemente o con sei diesis, o con sei bmolli.

Modi minori.

VII. Il Modo minore d' *A-la-mi-re* stabilito nel num. 3 costa delle medesime corde che il Modo maggiore della sua Terza minore *C-sol-fa-ut*; e nella stessa guisa da' dodici Modi maggiori se ne formano altrettanti minori. Il Modo minore di *B-mi* costa delle medesime corde che il maggiore di *D-la-sol-re*, il minore di *C-sol-fa-ut* delle medesime che il maggiore di *E-la-fa*, il minore di *D-la-sol-re* delle medesime che il maggiore di *F-fa-ut &c.*

Accidenti in chiave.

VIII. Gli accidenti propri di ciascun Modo si notano nella scrittura musicale presso alla chiave. E per saper quelli che si convengono ad un determinato Modo, se questo è maggiore, si salti cominciando da *C-sol-fa-ut* di Quinta in Quinta, o di Quarta in Quarta, finochè si arrivi al tal Modo; e questo avrà tanti accidenti, quanti salti si siano fatti: se i salti sono di Quin-

ta;

ta, gli accidenti faranno diefis; fe i falti fono di Quarta, gli accidenti faranno bmolli. Ma ficcome in pratica non fi ufano i Modi con più di fei accidenti, fe al fefto falto di Quinta non è ancora comparfo il Modo, fi falti allora di Quarta; ed al contrario fe il Modo non fi è trovato al fefto falto di Quarta, fi falti poi di Quinta. Per determinar gli accidenti proprj d' un Modo minore, fi trovino per l' antecedente regola quelli che fi convengono al Modo maggiore della fua Terza.

b quadro.

IX. Il *b* quadro, come cofta dall'artic. 3, era anticamente una corda caratteriftica dell'Efacordo di *G-fol-re-ut*; ma al prefente è un puro fegno per togliere gli accidenti. Se un canto è ftato trafportato da *C-fol-fa-ut* al Modo di *G-fol-re-ut*, fi farà meffa una diefis in *F-fa-ut*: e per ritornar al Modo di *C-fol-fa-ut* v' abbifognerà togliere quella diefis, ciocchè fi fa mettendo nella riga o fpazio, che rapprefenta *F-fa-ut*, il fegno (*b*) fomigliante all' antico *b* quadro. In fomma con quefto fegno pofto in qualunque riga o fpazio fi fignifica, doverfi intonar naturale la corda intonata prima con diefis o bmolle.

Intervalli fuperflui e diminuiti.

X. Dall' ufo degli accidenti derivano alcuni intervalli, che febben foftanzialmente fi contengono nell' artic. 2, fi chiamano parte *fuperflui*, parte *diminuiti*, perchè cogli accidenti che portano non s' appartengono a Modo alcuno particolarmente maggiore. *Seconda fuperflua* è una Seconda maggiore accrefciuta con una diefis nella corda acuta, o con un bmolle nella grave. L'intervallo del num.1 dell'efemp.12 tra F naturale e G※ è nella Scala pratica una vera Terza minore; ma fi chiama *Seconda fuperflua* perciocchè quell' intervallo con quell' accidente non deriva dal fiftema di Modo alcuno. Rivoltando la Seconda fuperflua ne diviene la *Settima diminuita* (num. 2), che veramente è una Sefta maggiore. *Terza diminuita* è una Terza minore propria di qualche Modo, alterata però con una diefis nella corda grave, o con un bmolle nell' acuta. Tal è l' intervallo del num. 3 dell' efemp. cit. *B-mi* e *D-la-fa* formano una vera Seconda maggiore; ma perchè quelle due corde non fi trovano nel fiftema di Modo alcuno, fi chiama il loro intervallo *Terza diminuita*, che rivoltata ci dà la Sefta fuperflua del num.4. Così ancora e per l'ifteffa ragione fi chiama *Quarta diminuita* l' intervallo (num.5.) tra G※ e C; e rivoltandolo ne divien la *Quinta fuperflua* (num.6.).

Alcuni vocaboli antichi.

XI. Ancorchè colla coftituzione de' fuddetti Modi fi fia mutato il fiftema fondamentale della Mufica, contuttociò fi fono ritenuti gli antichi vocaboli di *Canto fermo*, *e figurato*, *Genere diatonico*, *cromatico*, e anche *enarmonico*, con ciafcuno de' quali chi vuole s' intenda una cofa, chi un'altra; ma quefte fono cofe che folamente fervono ad oftentare fcienza di parole, e parlar

misteriosamente di cose che non contengono nè verità, nè sostanza alcuna. Quei vocaboli sono relativi a certi sistemi arbitrarj di Musica, che non si usano più; onde rigorosamente parlando oggigiorno non vi é nè Canto fermo, nè figurato, nè Genere diatonico, nè cromatico, nè enarmonico. Tuttavia per non lasciar questi vocaboli senza qualche significato, per *Genere diatonico* intendo una composizione fatta con qualcuno de' sei Modi, che nel num. 2 ó chiamato *diatonici*, con Tempo a cappella, con poca varietá di note, e con alcune altre circostanze che saranno altrove dichiarate. Per *Canto figurato* intendo una composizione fatta con qualcuno de' Modi moderni di sopra spiegati, e con quella varietà di Tempi e di note, che si usa nella Musica teatrale, e di camera. Se si fa un Canto con note tutte d' egual valore, sarà egli un vero *Canto fermo*. Se si vuol chiamare *Genere cromatico* quello che usa delle corde con diesis o bmolle, non contradico; ma sibbene non lodo il confondere vieppiù quei vocaboli con altri più confusi di *Genere temperato*, *Genere misto di diatonico e cromatico*, a' quali non si dà chiaro e preciso significato.

V I.

Vocaboli del Contrappunto.

Contrappunto.

I. LA parola *Contrappunto* è un avanzo del tempo in cui la Musica si scriveva con punti. Il canto di due o più voci si scriveva mettendo un punto contra un altro: però la parte che fa armonìa con un' altra, si chiamò e si chiama ancora *Contrappunto*. E quantunque i punti sono divenuti in disuso, nondimeno è rimasto quel vocabolo per significare l' arte di comporre in Musica.

Armonìa.

II. *Armonìa* generalmente significa una combinazione di suoni gradevoli all' udito. Se con questi suoni si forma il canto d'una sola voce, l'armonìa è *successiva*, ed è *equitemporanea* se quei suoni si mettono insieme; benchè col nome assoluto di *Armonìa* s' intende comunemente l' equitemporanea. Particolarmente significa *armonìa* la combinazione di quattro corde costituenti la Terza, Quinta, ed Ottava; benchè in questo senso le si suole aggiungere l' epiteto di *perfetta*; così l'Armonìa perfetta di *C-sol-fa-ut* sono le quattro corde *Do: Mi: Sol: do*. L' Ottava, come si proverà altrove, si può tralasciar senza discapito dell'Armonìa perfetta; questa dunque consiste essenzialmente nella Terza e Quinta. Or si rifletta, che la Scala comune

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do,

supponendo il *Re* trasportato alla sua Ottava acuta, si compone di tre Armonìe perfette di Terza maggiore;

Ar-

Armonìa della Prima . . . . *Do*: *Mi*: *Sol*.
Armonìa della Quinta . . . . *Sol*: *Si*: *Re*
Armonìa della Quarta . . . . *Fa*: *La*: *do*.

E combinando in un' altra maniera le medesime corde, ne divengono altre tre Armonìe di Terza minore:

Armonìa della Seconda . . . . *Re*: *Fa*: *La*
Armonìa della Terza . . . . . *Mi*: *Sol*: *Si*
Armonìa della Sesta . . . . . . *La*: *Do*: *Mi*.

Solamente la Settima è priva di Armonìa perchè è falsa la sua Quinta *Si*: *Fa*.

III. Poichè l'Armonìa perfetta è un composto di due intervalli, Terza e Quinta, rivoltandoli secondo il num. 13 dell' artic. 2, l'Armonìa s' intenderà pure rivoltata, ed il primo suo rivolto sarà *Mi*: *Sol*: *do* di Terza e Sesta, l'altro *Sol*: *do*: *mi* di Quarta e Sesta, dell'uso de' quai rivolti si ragionerà altrove. Armonìa rivoltata.

IV. Qualsisia combinazione di corde armoniche si chiama *Accordo*. L'Armonìa perfetta è l'accordo più perfetto, che si dice ancora *accordo del Modo*, perchè la Prima d'un Modo si accompagna sempre coll' Armonìa perfetta. Se la base dell'Armonìa d'un accordo è la Quinta del Modo, si dice *accordo di Quinta*, se detta base è la Quarta, *l'accordo è di Quarta*. Prendono ancora nome gli accordi da qualche intervallo che non costituisce l' Armonìa perfetta, come l'accordo *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa*, che per causa della Settima *Sol*: *Fa* si chiama *accordo di Settima*. In questa guisa si trovano, massime negli Scrittori francesi, i nomi di *accordo di Quinta falsa*, *di Settima diminuita*, *di Sesta superflua*, e cent'altri che noi tralascieremo di usare, per isfuggire il vizio pur troppo comune di rendere confuse le scienze colla moltiplicità di parole inutili. Accordo.

IV. Si chiama generalmente *Basso* il suono più grave d'un accordo, quantunque non sempre sia Basso fondamentale. Il nome di Basso fondamentale è stato inventato dal celebre Signor Rameau Professore francese di Musica; e sebbene l'origine e le regole da lui stabilite circa questo Basso saranno in quest' Opera rifiutate, nondimeno s' è ritenuto il nome per distinguere la corda di ciaschedun accordo più *atta a reggere l'Armonìa perfetta*, *ed a determinare il Modo*. E siccome questa corda non si mette sempre nella parte più grave d'una composizione, il Basso di questa, per distinguerlo dal fondamentale, si potrà chiamar *Basso sensibile*. Per esempio dal Modo di *C-sol-fa-ut* si rileva l' accordo di Quinta *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa*, il di cui Basso fondamentale è la corda *Sol*, sì perchè è la base dell'Armonìa perfetta *Sol*: *Si*: *Re* contenuta in quell' accordo, come perchè la Quinta, come si vedrà in appresso, è la corda più atta dopo la Prima a determinare il Modo. Ma se un tal accordo si mette in una compo- Basso fondamentale.

posizione facendo sonar al Basso la Settima del Modo, che è *Sì*, ed ad una voce acuta la Quinta *Sol*, il *Sì* sarà Basso sensibile; ma non sarà fondamentale, non solo perchè essendo falsa la sua Quinta *Si*: *Fa* è privo di Armonìa perfetta, ma più ancora perché la Settima non è corda così atta come la Quinta a determinare il Modo: il *Sol*, ancorchè si metta nell' acuto, sempre è il Basso fondamentale di quell'accordo. Egualmente se nel Basso d' una composizione si mette la Seconda *Re*, sarà questa Basso sensibile; ma il fondamentale sempre sarà *Sol*, non solo perchè la Seconda non è così atta come la Quinta a determinare il Modo, ma pur ancora perchè se a *Re* si dà l'Armonìa perfetta *Re*: *Fa*: *La*, lasciando le altre corde *Sol*: *Si*: *Fa*, l'Armonìa dell' accordo si guasta. Vi sono alcuni accordi che contengono due Armonìe perfette come *Re*: *Fa*: *La*:*Do*, dove *Re*:*Fa*: *La* è un'Armonìa perfetta, *Fa*:*La*:*Do* un'altra. In sì fatti accordi, poichè vi sono due corde *Re* e *Fa* atte a reggere la Terza e Quinta, potrà l'una e l'altra essere Basso fondamentale, purchè l'una e l'altra sia egualmente atta a determinare il Modo; altrimenti dovrà prendersi per Basso fondamentale quella delle due che secondo le circostanze sarà più atta al suddetto fine.

Consonanza, e dissonanza.

V. La *consonanza* è stata fin ora definita un intervallo grato, e la *dissonanza* un altro dispiacevole all'udito. E' a ciascuno manifesta l' insufficienza di tal definizione, mentre un senso senza regolamento della ragione divien arbitro della natura d' una cosa. *Consonanza* è un intervallo costitutivo dell' Armonìa perfetta, o si trovi questa coll'ordine di corde costituenti la Terza e Quinta, o si trovi rivoltata in Terza e Sesta, o in Quarta e Sesta. Onde *dissonanza* sarà un intervallo inetto a costituire l' Armonìa perfetta. Indi è che le consonanze rigorosamente parlando sono sette: Ottava, Quinta, Quarta, Terza, e Sesta, l'una e l'altra maggiore, o minore; l' *Unisono* è piuttosto *equisonanza* che consonanza. Tuttavia la Quarta è più volte vera dissonanza; ed anche quando è consonanza di rado si usa come tale per le ragioni che si diranno altrove. Le vere dissonanze, che si rilevano dal sistema d' un Modo, sono la Seconda, la Settima, la Quinta falsa, ed il Tritono, niuno de' quali intervalli può di modo alcuno costituire l'Armonìa perfetta.

Preparazione e risoluzione.

VI. La corda, che in un accordo forma dissonanza, non suol introdursi exabrupto. Nell'esemp. 13 quel *F-fa-ut* della seconda battuta, Settima del Basso sensibile, trovasi nella precedente battuta formando una Sesta, ed il trovarsi la corda dissonante formando consonanza nell' accordo precedente si chiama *preparazione* della dissonanza. La voce che nella seconda battuta fa detta dissonanza passa nel seguente accordo a formar la Terza, ed il passare la voce che era dissonante ad essere consonante, si dice *risoluzione* della dissonanza, sicchè quella Settima si trova preparata colla Sesta, e risoluta nella Terza.

VII. Si

Note sensibili.

VII. Si chiamano *note sensibili* quelle che più distintamente feriscono l' orecchio, ed è uso determinar queste note per la battuta, il di cui battere e levare si suppongono le parti più sensibili. Secondo questo supposto (che sarà altrove esaminato) le note sensibili sono quelle che si ritrovano nel battere, o nel levare, e quelle ancora che saltano; pure la nota del levare non è sensibile, qualor in una battuta di quattro note la seconda salta, e le due seguenti si muovono di grado con essa seconda. Le note che non sono sensibili si chiamano *note di passaggio*. Nella prima battuta dell' esemp. 14 la prima Semiminima e la terza sono note sensibili, la seconda e la quarta note di passaggio. Nella terza battuta la prima e la seconda Semiminima sono sensibili, la terza, ancorchè stà nel levare, è nota di passaggio. Nelle due seguenti battute tutte sono note sensibili perchè in tutte si salta.

Cadenze.

VIII. *Cadenza* significa il riposo che fa la voce in qualsisia corda: onde appena vi è in una composizione battuta alcuna senza qualche specie di cadenza. Tuttavia le vere cadenze sono solamente due, l' una *perfetta* quando il Basso fondamentale dalla Quinta cade nella Prima del Modo (esemp. 15.); l' altra *imperfetta* qualor il Basso fondamentale dalla Quarta cade nel Modo (esemp. 16). Nella cadenza perfetta, mentre il Basso fondamentale si muove del suddetto modo, le parti acute possono far qualcuno de' movimenti che si veggono nell' esemp. 15, i quali, quando si riferiscono ad un Basso fondamentale che cade di Quinta, hanno pure forza di cadenza. Quando il Basso fondamentale cade di Terza (esemp. 17), o si muove di grado verso l' acuto (esemp. 18), la cantilena non fa vera cadenza; con tuttto ciò il Sig. Rameau chiama la prima cadenza *interrotta*, la seconda *rotta*, la quale vien chiamata con più proprietà dagl' Italiani *cadenza falsa*, o *finta*.

Periodi musicali.

IX. Colle cadenze si formano i *periodi musicali*, come nel discorso co' punti e colle virgole. Colla cadenza perfetta si termina un periodo come con un punto. Per tanto potrà chiamarsi *periodo musicale* la modulazione contenuta tra due cadenze. Cogli altri movimenti del Basso fondamentale la modulazione fa un senso ora più perfetto, ora meno, come si noterà altrove.

Mutazioni di Modo.

X. La modulazione si trasporta più volte da un Modo ad un altro, ciò che si chiama *mutar di modo*. Per far sensibili queste mutazioni si richiede far cadenza perfetta nel nuovo Modo, che portando seco qualche corda nuova, questa insieme col Basso fondamentale esclude il Modo antico, e dichiara il nuovo. Nell' esemp. 19 dal Modo di *C-sol-fa-ut* si passa a quello di *G-sol-re-ut*, perchè primieramente il Basso fondamentale cade nell' ultima battuta con cadenza perfetta in *G-sol-re-ut*, ed oltracciò quel *F-fa-ut* con diesis, che non s' appartien al Modo di *C-sol-fa-ut*, esclude questo Modo, e dichiara quello di *G-sol-re-ut* come apparisce dalla Tavola de' Modi.

XI.

Movimenti relativi.

XI. Nell' armonìa equitemporanea ſi à gran riguardo al movimento relativo delle voci, che ſi divide in *contrario*, *retto*, ed *obbliquo*. Qualor due voci ſi muovono l' una verſo il grave l' altra verſo l' acuto, il loro moto relativo ſi chiama *contrario*. Se la voce grave ſi muove verſo il grave, e l'acuta verſo l'acuto, il moto contrario è *divergente*. Qualor la grave ſi muove verſo l'acuto, e l' acuta verſo il grave il moto contrario è *convergente*. Se due voci ſi muovono unitamente verſo il grave, o verſo l'acuto, il loro moto relativo è *retto*. E ſe l' una ſi muove mentre l' altra ſtà ferma, il loro moto è *obbliquo*. Così nell'eſemp. 20 dalla prima alla ſeconda battuta il moto delle voci è contrario convergente, dalla ſeconda alla terza contrario divergente, dalla terza alla quarta retto, dalla quarta alla quinta obbliquo.

Motivo.

XII. Siccome nel diſcorſo ſi prende per argomento una propoſizione, alla quale ſi rapportano le altre, egualmente nella Muſica ſi ſuol prendere una picciola modulazione di una, due, o tre battute come *Soggetto* o *Motivo*, al quale ſi riferiſca tutta la compoſizione; e qualora queſta divien così fatta, che in tutte le ſue parti chiaramente ſi rapporta al *Motivo* propoſto nel principio, ſi dirà che è fatta con *Unità di Motivo*.

Melodìa.

XIII. La ſoavità che produce nell' animo la Muſica ſi chiama *melodìa*, e particolarmente ſi chiama così la grata ſenſazione che ne divien dalla modulazione d' una ſola voce. La melodìa altra è *naturale*, altra *eſpreſſiva*. La melodìa naturale è il piacere inſeparabile dalle corde muſicali, qualor ſi adoprano ſecondo le regole fondamentali della Muſica. La eſpreſſiva è la forza di certe modulazioni per riſvegliare nell' animo qualche determinato affetto. Dalla pittura ſi può prendere eſempio di queſta diſtinzione di melodìe. I colori dell' arco baleno non eſprimono immagine alcuna; eppure la loro unione diletta la viſta. Somigliante a queſto è il diletto che ne divien dalla melodìa naturale, della quale ſi gode principalmente nella Muſica che ſi chiama *a Cappella*, o fatta ſecondo il guſto del Genere diatonico. Se de' colori ſi forma una bellezza, queſta, oltre al diletto inſeparabile dall' unione de' be' colori, diletta vieppiù coll' eſpreſſione di quella determinata immagine: e tal è il piacere che ne divien dalla melodìa eſpreſſiva di qualche determinato affetto. In ſomma una compoſizione fatta preciſamente ſecondo le regole fondamentali della Muſica è un diſcorſo talvolta elegante; ma che non commuove nè perſuade; la Muſica eſpreſſiva è un diſcorſo eloquente, che trionfa degli animi degli Aſcoltanti.

FINE DELL' INTRODUZIONE.

PARTE

Igneus est ollis vigor et coelestis origo. Virg. Æn. lib. 6.
Fran. Arnaudies inv. et delin. Ioan. Brunetti inc.

PARTE PRIMA
DELL' ORIGINE E DELLE REGOLE
DELLA MUSICA.

LA ſemplicità è il carattere che più fa riſplendere le opere della Natura ſopra quelle dell' arte. La Natura con una ſempliciſſima legge regola e muove il cielo coll' infinite ſtelle che l' adornano, naſcendo da queſto uniforme moto l'alternativa de' tempi colla continua rinnovazione del Tutto; ma l' arteſice più ingegnoſo per dar moto all' indice d' un orologio, à biſogno d' uno ſtudiato ammaſſo di picciole rote, che neppur baſta ſenza l' ajuto della mano a mantener quel moto lungo tempo. Ora i Filoſofi che non hanno avuto riguardo alla ſem-

ſemplicità delle opere della Natura, hanno più volte miſurato col proprio ingegno le forze di eſſa, volendo che la Natuta abbia operato com' eglino l' avrebbero conſigliata ad operare. Particolarmente negli ſcritti degli antichi Aſtronomi appare il mondo una macchina quaſi fabbricata da uomo, cui foſſe ſtata data della materia e del moto per coſtruir un Mondo a genio ſuo. Queſta ſemplicità tanto conforme al genio della Natura, ſi deve ancora prendere per guida nel inveſtigare l' origine della Muſica, la quale non è che un piacere preparatoci dalla Natura per addolcire i faſtidj della vita. I ſuoni muſicali, percuotendo il timpano dell' orecchio, muovono i nervi che vanno a terminar nel cervello, e così ci riſvegliano certe ſenſazioni grate, come interviene in tutti gli altri piaceri de' ſenſi. Ma i Filoſofi per iſpiegare quelli dell' udito, hanno fatto pompa della più ſublime Matematica, imbrogliando la Muſica con ragioni, proporzioni, calcoli, e ſperimenti, quaſichè ſi trattaſſe di formar una nuova Aſtronomìa. Sarà dunque il noſtro aſſunto ridur la Muſica ad una ſemplicità quanto convenevole alla Natura, altrettanto giovevole alla pratica, provando eſſere la Muſica un puro linguaggio, che à però i fondamenti quaſi comuni con quelli del parlare. E ſiccome la Matematica è inutile per iſpiegar il piacere che ci dà un Oratore eloquente, egualmente ſi dimoſtrerà aver i Filoſofi inutilmente tentato di ſpiegare con ragioni matematiche il piacere che dà all' animo l' armonìa.

LI-

Aerias tentasse domos *Nec quicquam tibi prodest*
Hor. lib. 1. od. 23.
Franc. Arnaudie inv. et del. Jean Brunetti inc.

LIBRO I.

Dell' antiche e moderne opinioni circa l' origine della Musica.

LA gran riputazione, che in ogni ſorte di arti e di ſcienze ſi acquiſtarono i Greci, fece sì che ne' ſecoli di barbarie s' abbracciaſſero quaſi alla cieca le loro opinioni, e quegli ſi teneſſe per più dotto, che più lunghi comenti ſcriveva per ſchiarire, oppiuttoſto confondere gli ſcritti de' Greci. Egual ſorte con queſta à avuto la Muſica, che i Greci preſuppoſero doverſi ſpiegare con numeri, e di queſto preſuppoſto non ſi è dubitato mai più. Ora però che i Filoſofi ſi prendono la libertà di giudicar d' ogni coſa, voglio anch' io eſaminare con qual fondamento ſi crede la Muſica parte della Matematica. E ſiccome l' illuſtre fama de' Signori Eulero, Tartini, e Rameau, che hanno ſcritto a dì noſtri ſopra la Muſica, potrebbe dar alla comun opinione il peſo che da ſe non à, ſaranno le loro teoriche diſtintamente eſaminate.

CAP. I.

C A P. I.

Dell'antiche opinioni circa la Musica.

I.

Opinione di Pitagora.

NE' più remoti tempi della Grecia era già presso a quella nazione in grande stima la Musica, che si praticava senz' altra teorica che saper sonare uno strumento, e con esso condur con buona grazia la voce. Pitagora fu il primo Filosofo che volle far della Musica una scienza. Egli viaggiò per l' Asia, ed apprese da' Filosofi orientali la trasmigrazione delle anime con molte superstizioni, per le quali si facea già a quei tempi, come si fa pur oggigiorno, grand' uso de' numeri, talchè se questo uso non è un natural effetto della fantasìa umana, dobbiam dire averlo Pitagora dall' India trapiantato in Europa. Egli si diede ad investigare le proprietà de' numeri, presupponendo la Natura operare per virtù di essi. Co' numeri spiegava Pitagora le perfezioni della prima Causa, e da' numeri voleva pigliasse l' anima umana la forza d' agire. Vero è che non restando più al mondo gli scritti di questo Filosofo, è da credere aver Porfirio cogli altri Filosofi Alessandrini, che diedero forma di scienza alle più volgari superstizioni, imputato a Pitagora molte cose, che non fece nè disse. Pure sappiamo da' Greci aver egli fatto per trattar della Natura uso de' numeri, a guisa di quei moderni Matematici che vogliono tutto spiegare per geometrìa e per calcoli. I concertati movimenti de' Pianeti non si possono certo comprendere senza numeri; ma questi, che sono puramente un mezzo per comprendere colla fantasìa detti movimenti, furono presi da Pitagora come causa de' medesimi, quasichè la Natura nel formare il Mondo si sia regolata per le perfezioni de' numeri che misurano le distanze e movimenti de' Pianeti. E perchè tra i suoni

ni musicali regna un concerto di qualche modo simile a quel de' Pianeti, attribuì ancora Pitagora a' numeri il piacere della Musica.

Diede a tal opinione tutta la forza uno di quei sperimenti equivoci, che fanno traveder a' Filosofi le cause di molti effetti. Colpito Pitagora dell' armonìa di quattro martelli battuti sull' incudine d' un Ferrajo, li fece pesare, e trovolli nelle proporzioni dupla, sesquialtera, e sesquiterza, colle quali trovò ancora doversi misurare le quattro corde fondamentali della Musica, Prima, Ottava, Quinta, e Quarta, che erano unisone con quei martelli (1). Così concluse essere quelle tre proporzioni la base fondamentale della Musica. E per la convenienza che credeva regnare tra di essa e le stelle, ricercò poi in queste le medesime proporzioni. Se Pitagora fu il gran Filosofo che si suppone, egli non potè avere la fantasìa così sregolata, come ci danno ad intendere i suoi seguaci. Tolommeo parlando da Pitagorico dice, che dalla Terra alla Luna vi è l' intervallo d' un Tono, dalla Luna a Mercurio un Semitono, un' altro da Mercurio a Venere, e da Venere al Sole un Tono con un Semitono: onde dal Sole alla Terra, conclude, vi è una Quinta, ed una Quarta dalla Luna al Sole (2). In somma erano così persuasi i Pitagorici essere stato il Mondo fabbricato con regole di Musica, che sembrava loro sentire colle proprie orecchie l' armonìa de' Cieli.

L' impressione di maraviglia che fa la vista delle stelle nell' immaginativa umana, fece nascere tra i più antichi abitatori della Terra l' opinione che le operazioni dell' uomo hanno certa dipendenza dalle stelle. Da tal opinione derivò quell' altra degli Stoici,

(1) Ancorchè il fatto de' martelli sia tenuto per favola, non può dubitarsi aver Pitagora scoperto le proporzioni delle quattro corde fondamentali della Musica.

(2) Si possono vedere queste ed altre simili stravaganze seriamente raccolte nell' Istituzioni armoniche del Zarlino. Part. I. cap. 6

che supponeva l' anima umana essere una scintilla del divino fuoco che risplende in quelle, la quale nella morte dell' uomo tornasse a riunirsi col suo principio. Quindi ancora derivò il culto degli uomini trasformati in astri colla vana scienza dell' Astrologìa, che è una conseguenza immediata dell' Idolatrìa. Persuaso Pitagora di sì fatta correlazione dell' uomo colle stelle, avendo già trovato queste concertate colla Musica, presuppose che la Musica, l'uomo, e le stelle andassero in tutto di concerto. L' anima, dicevano i Pitagorici, è uno strumento di Musica accordato in Unisono colle quattro corde fondamentali; che perciò al sentir queste si diletta e commuove, come si muovono le corde d'uno strumento quando se ne toccano altre accordate con esso loro all'Unisono. L' intelletto, aggiungevano, si compone, come l' Ottava, di sette intervalli, cioè mente, cogitazione, immaginazione, memoria, opinione, ragione, e scienza; e la parte sensitiva si compone, come la Quinta, di quattro intervalli, che sono vedere, udire, odorare, e gustare. Pare incredibile aver giammai così filosofato uomini ragionevoli; eppure anche a dì nostri ci vengono queste cose seriamente raccontate da alcuni Scrittori, che pare ci vogliano dare ad intendere contenervisi qualche cosa di vero.

II.

Opinione di altri Filosofi.

Platone, Aristotele, e gli altri Filosofi greci, benchè per trattar della Musica facessero uso de' numeri, non presupposero in questi le virtù che attribuì loro Pitagora. Siccome l' Architettura, Pittura, Scultura ed altre arti contengono certe misure o ragioni di numeri, credettero pur l' armonìa fondata in simili ragioni. Indi derivò quella diversità di opinioni spiegata nell' Introduzione di quest' Opera circa le misure delle corde del Tetracordo, le quali ognuno voleva si misurassero secondo quelle ragioni, ch' egli stimava più atte a produrre la più perfetta armonìa. Ma dalla pratica si com-

pren-

prende, quanto ſiano inutili tali ricerche per ridurre a perfezione la Muſica: i Profeſſori di queſta ſenza diverſità di opinioni convengono ſull' accordatura degli ſtrumenti, perciocchè ſi laſciano regolar dall' iſtinto, che come ſi vedrà nel libro ſeguente è il regolatore di tutti i piaceri. Parimente non oſtante le varie opinioni circa il temperamento degl' intervalli del cembalo, gli accordatori di eſſo ſi regolano ſolamente col giudizio dell' udito; e io credo aver così fatto ancora i Muſici greci. Ma i Filoſofi regolandoſi con ſottili ſpeculazioni, chi voleva ſi accordaſſe il Tetracordo in un modo, chi in un altro. Solamente Ariſtoſſeno rifiutava per miſurare le corde la ragione geometrica, ſoſtituendovi l' aritmetica, come fu detto nell' artic. 3. dell' Introduzione.

Dopo la decadenza dell' Imperio Romano niun Filoſofo ebbe il coraggio di dubitare delle opinioni de' Greci. Erano queſte preſſo al mondo altrettante verità; però ſi davano a comentarle anche quelli che ignoravano la lingua greca: e le traduzioni di Ariſtotele, Galeno, ed altri Greci, che ſervirono di fondamento alle noſtre ſcuole, furono fatte immediatamente dall' arabo (3). Così la Muſica camminando di pari paſſo colle altre ſcienze ed arti, non già reſtò come ce la traſmiſero i Greci, ma pur andiede infino a Galileo di male in peggio. Boezio comentando i Greci avvilluppolla in una ſelva di numeri, che la fanno comparire a prima viſta un' arte di far cabale. E ſulle pedate di Boezio n' hanno poi ragionato gli altri Scrittori, aggiungendovi le ſtravaganze pitagoriche, che ſaranno un perpetuo teſtimonio della ſregolatezza della fantaſìa umana.

III. Ga-

(3) Per vedere di quanto ſiano debitrici le noſtre ſcuole a' Filoſofi Arabi, ſi legga la *Biblioteca Arabico-hiſpana* del Signor D. Michele Caſiri Maronita, Bibliotecario del Re Cattolico; dove ci dà un ragguaglio de' manuſcritti arabi della Biblioteca dello Scuriale. Ivi ſi vede come i noſtri Antenati pigliarono dagli Arabi molte opinioni colla norma di trattare le ſcienze. La diviſione della Teologia in Eſpoſitiva, Dommatica, Scolaſtica, e Morale vi ſi vede già uſata da' più antichi Comentatori dell' Alcorano.

III.

Opinione di Galileo.

Galileo, che dopo Lucrezio fu il primo ad investigare l'equilibrio della materia e del moto, rivolse ancora uno sguardo alla Musica; ma il suo ingegno non lo salvò dell' errore proprio degli uomini dotti, che è volere tutto spiegare pe' principj, de' quali sono o seguaci, o inventori. Egli scoprì le leggi de' movimenti de' corpi, e con queste leggi volle spiegare la causa del piacere che ci dà la Musica. Il suono, dice Galileo, si forma delle vibrazioni de' corpi sonori, che facendo tremare l'aria giungono per tal mezzo a ferire il timpano dell' orecchio. Quando si suonano due corde l' una più acuta dell' altra, l' orecchio si sente alternativamente ferito dalle vibrazioni ora dell' una ora dell' altra corda, e si diletta di sentirle spesso unite; e quanto più spesso accade questa riunione, tanto maggior è il piacere dell' udito. La velocità di queste vibrazioni è proporzionale colla gravità o acutezza de' suoni, e per conseguenza colla misura delle corde; onde da queste misure, conclude, si può ricavar il grado di soavità di ciaschedun intervallo. v. g. perchè i suoni dell' Ottava sono in ragione dupla, mentre la corda grave fa una vibrazione, l' acuta ne fa due, ed ogni seconda vibrazione acuta ferisce l'orecchio insieme con ciascuna delle gravi, e perchè non può immaginarsi una riunione di diverse vibrazioni più frequente di questa, l' Ottava è la consonanza più perfetta. La Quinta si fonda nella ragione sesquialtera 2: 3, però ogni seconda vibrazione grave s' unisce con ogni terza acuta, e perchè questa è l' unione più frequente dopo quella dell'Ottava, la Quinta è la seconda consonanza della Musica. Qualor la riunione di vibrazioni tarda troppo, l' intervallo diventa dissonante, come la Seconda fondata nella ragione 8: 9, che disagrada all' orecchio, perchè le vibrazioni delle due corde non concorrono finchè la grave n' à fatto otto e nove l'acuta.

IV. Per

IV.

Fondamento della comune opinione.

Per dir il vero, non è maraviglia aver Galileo cogli altri Filosofi presupposta la Musica parte della Matematica, mentre la sperienza c' insegna l' Ottava, la Quinta, e l' altre consonanze riuscire grate all' orecchie determinando le loro corde con certe ragioni numeriche. Per qual ragione l' equilibrio s' appartien alla Matematica, se non perchè egli manca, qualor i pesi non sono reciprocamente proporzionali colle rispettive loro distanze dal punto d' appoggio? Or se gl' intervalli della Musica si determinano, come l'equilibrio, per ragioni numeriche, e questo e quella saranno egualmente parte della Matematica. E benchè gli Antichi non usarono per trattar della Musica che delle ragioni di numero a numero, i moderni v' aggiungono le tre proporzioni, armonica, aritmetica, e geometrica. L' Armonìa, dicono, di Terza maggiore chiaramente si fonda nella proporzione armonica:

Do: Mi: Sol
15: 12: 10.

Quella di Terza minore nell' aritmetica:

La: Do: Mi
6: 5: 4

E le quattro corde fondamentali contengono la geometrica:

Do : Fa : Sol : Do
12: 9 = 8: 6 (4)

composta anch' essa dell' armonica 12: 8: 6, e dell' aritmetica 12: 9: 6. Or qual sarà, se questa non è dimostrazione che la Musica si fonda nelle tre proporzioni? Tuttavia queste ragioni, come or ora vedremo, mi sembrano fallacissime.

CAP. II.

---

(4) 15: 12. 10 è proporzione armonica, perciocchè 15: 10 = 15 - 12: 12 - 10 = 3: 2. L' altra 6: 5: 4 è proporzione aritmetica perchè 6 - 5 = 5 - 4 = 1. Finalmente 12 : 9 = 8: 6 è, come si vede, proporzione geometrica. Vedasi l' Introduzione Artic. I.

C A P. II.

Che la Musica non à correlazione colla Matematica.

I.

Ragioni matematiche.

LA mente umana, perchè si serve d'un organo materiale, qual è la fantasìa, tutto concepisce a guisa di corpo; e sebben si sforza di separare colla riflessione Dìo dalla materia, contuttociò la fantasìa ce lo rappresenta come composto di parti. Or di quanti errori non è sorgente questo vizio della mente? Tutti gli Antichi presupposero Dìo materiale, e gli stessi Filosofi cristiani stentarono a dire che gli spiriti non hanno corpo. E siccome le parole sono state ritrovate, come si dirà nel lib. seguente, per esprimere l' immagini della fantasìa, il linguaggio, talor anche contro la nostra intenzione, ci conferma negli errori procedenti da quella. Particolarmente essendo i numeri il mezzo per distinguere le parti de' corpi, e venendoci ogni cosa rappresentata a guisa di corpo, di qualsivoglia cosa si tratti, si fa uso de' numeri. Degli spiriti si dice avere l' uno più gradi di perfezione che l'altro; e sopra la Religione quanti Filosofi non hanno fatto de' numeri misterj ineffabili? Onde se l'uso de' numeri bastasse a rapportar un oggetto alla Matematica, sarebbero anche gli spiriti oggetto di questa scienza.

Convien adunque distinguere due sorti di ragioni numeriche; l' una potrà dirsi *accidentale*, l' altra *essenziale*. Se per condurre ad effetto una cosa bisogna regolarsi da qualche determinata ragione numerica, questa sarà essenziale alla tal cosa: tal è l' equilibrio, al quale è essenziale la proporzione reciproca; e la fabbrica d' una casa, la di cui spartizione necessariamente si fonda in un calcolo numeri-

merico. In conſeguenza ſarà accidentale quella ragione numerica, che o proceda da vizio della fantasìa, o benchè non ſia immaginaria, non ſerve di norma per condurre ad effetto l'oggetto in cui ſi ritrova. Paragonando tra loro le propoſizioni d' un diſcorſo, dal numero delle parole ſi poſſono ricavar molte ragioni e proporzioni, che però ſaranno accidentali al diſcorſo, la di cui forza di perſuadere non dipende dal numero delle parole; ſiccome in un metallo, ancorchè ſi trovano inſieme peſo e colore, il colore nulla giova per determinare il peſo. Or la Matematica non tratta che delle ragioni numeriche eſſenziali alle coſe, poichè il voler, per eſempio, dar a conoſcere l'energìa d'un diſcorſo per il numero delle parole, ſarebbe l' iſteſſo che voler determinare il peſo de'metalli per il loro colore. Le corde della Muſica poſſono certamente miſurarſi, e con queſte miſure formarſi molte ragioni; quello però che io intendo dimoſtrare ſi è, che tali ragioni ſono accidentali all' armonìa, o che per ottenere queſta non biſogna regolarſi da quelle.

II.

Inutilità de'numeri muſicali.

Le coſe che per diſpoſizione di Natura ſono fondate in ragione e proporzione, ſono anche ſoggette a qualche legge uniforme di numeri. La diſceſa de' corpi gravi ſi fa coſtantemente ſecondo la legge de' numeri diſpari 1, 3, 5, 7, &c. L' attrazione ſminuiſce ſecondo il quadrato della diſtanza. I quadrati de' tempi periodici de' Pianeti ſono proporzionali co'cubi delle loro diſtanze dal Sole. E l'equilibrio del moto, che è l'anima della Natura, ſi riduce ad una formola ſempliciſſima. Onde ſe la Natura aveſſe fondata l' armonìa in ragione e proporzione, i numeri muſicali procederebbono ſecondo qualche legge. Ora i numeri della Scala, che è la baſe fondamentale della Muſica, cioè 24: 27: 30: 32: 36: 40: 45: 48, creſcono ſenza legge alcuna. Sono egualmente eſenti di legge le tre ragioni

gioni $\frac{8}{9}$: $\frac{9}{10}$: $\frac{15}{16}$ delle quali ſi forma tutta la Scala. Ed è ſopra, tutto ſregolatiſſima la ſerie di ragioni rappreſentante tutti gl' intervalli naturali, che uſa la Muſica, cioè

Semit.	Tono.	Tono.	Terza.	Terza.	Quart.	Triton.	Quint.	Seſta.	Seſta.	Setti.	Setti.	Ottav.
$\frac{15}{16}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{32}{45}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{5}{8}$.	$\frac{3}{5}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Vero è che nelle ragioni delle cinque più perfette conſonanze, Ottava, Quinta, Quarta, Terza maggiore, e minore, $\frac{1}{2}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: $\frac{5}{6}$, appare la legge di creſcere gli antecedenti e conſeguenti d' una unità. Ma perchè reſtano fuor di queſta legge le due Seſte? Perchè non ſi deducono dalla medeſima le diſſonanze, che ſono parte eſſenziale della Muſica? Perchè queſta non ſi ſerve delle ragioni $\frac{6}{7}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{10}{11}$, ed infinite altre che derivano dalla ſteſſa legge? Ed eccovi ſvanita la cauſa del piacere della Muſica, inventata da Galileo: ſecondo queſta cauſa un intervallo fatto giuſta la ragione $\frac{6}{7}$ dovrebbe riuſcir grato quaſi al pari della Terza minore; eppure la Muſica non uſa di tal intervallo. Oltracciò nella Scala vi è una Quinta con una Terza, mancanti l' una e l' altra d' un Comma, quella è *Re* : *La* procedente dalla ragione 27:40, queſta *Re* : *Fa* la di cui ragione è 27: 32: ſicchè le loro vibrazioni acute non concorrono colle gravi che dopo averne fatto la corda grave 27, e l'acuta nella Quinta 40, nella Terza 32, onde tali intervalli, ſe foſſe vera la ragione di Galileo, dovrebbero eſſere più diſſonanti che la Seconda procedente dalla ragione $\frac{8}{9}$, o $\frac{9}{10}$; e poichè la ſperienza ci dimoſtra il contrario, la riunione delle vibrazioni non è la cauſa del piacere muſicale.

III.

Si prova altrimenti lo ſteſſo.

Gratuitamente ò io preſuppoſto ne ll'articolo antecedente miſurarſi le corde della Muſica colle ragioni ivi accennate, mentrechè in

in pratica, non vi è intervallo alcuno, eccetta l' Ottava, fondata in quelle ragioni; di modo che per ridurre a pratica gl' intervalli, bisogna guaſtar le ragioni che inſegna la teorica; e qual ſciocchezza non è queſta, ſupporre la Muſica fondata in certe ragioni, che biſogna guaſtare per ridurre la Muſica ad eſecuzione? Almeno inſegnaſſe la Matematica a far queſto guaſtamento; ma dopo un grand' apparato di ragioni matematiche, ciaſcun le guaſta per la pratica a modo ſuo. I Franceſi hanno fatto per il temperamento del cembalo difuſiſſimi calcoli; ma tutti egualmente capriccioſi che inutili, poichè in fine l' iſtinto ſenza riguardo a' numeri c' inſegna ad accordar gli ſtrumenti, come c' inſegna a metter inſieme le lettere per formar le parole. E queſta alterazione delle ragioni matematiche convince ancora la falſità della teorica di Galileo, poichè mancando le ragioni de' numeri da lui preſuppoſte, deve pur mancare il concorſo di vibrazioni che ſecondo lui rende gl' intervalli dilettevoli: per conſeguenza tutti gl' intervalli del cembalo, eccettuata l' Ottava, dovrebbero diſpiacere all' udito.

Nè ſi dica che la differenza degl' intervalli pratici da' teorici è quaſi inſenſibile, e però non doverſi negare che la pratica ſi fonda nelle ragioni teoriche, ſiccome i piccioli errori che ſi commettono nella pratica dell' Architettura, non baſtano a dire che l' Architettura non ſi fonda nelle ragioni teoriche di queſt' arte. Primieramente gl' intervalli della Muſica ſono ſtati determinati dalla Natura, e nelle coſe che la Natura à fondato ne' numeri, non v' à luogo il poco più o meno: per poco che la ragion reciproca de' peſi differiſca dalla ragione delle diſtanze dal punto d' appoggio, ſe non vi ſuppliſce lo ſtrofinamento de' corpi, manca affatto l' equilibrio: egualmente dovrebbe mancar la ſoavità della Quinta, per poco che differiſſe dalla ragion ſeſquialtera, ſe in tal ragione l' aveſſe la Natura fondata, come ſi offendono l' orecchie delicate, per poco che la Quinta differiſca dalla ragione che uſa la pratica. Oltracciò gli errori,

rori, che commette l'uomo nelle opere fondate ne' numeri sono imperfezioni ch'egli procura sfuggire, e quell'opera riesce più perfetta, che più si avvicina alle ragioni teoriche. Ma i mancamenti degl' intervalli pratici della Musica non possono riputarsi imperfezioni, mentre sono di tal sorte necessarj, che un cembalo accordato secondo le ragioni teoriche sarebbe inutile per cantar e sonare. E qual sciocchezza, torno a dire, non è questa, supporre la Natura aver fondato la Musica in certe ragioni, che dalla stessa Natura siam costretti a guastare, qualor vogliam cantare o sonare?

I V.

Inutilità delle proporzioni.

Le proporzioni sono egualmente inutili che le ragioni per fondare la Musica. Primieramente la proporzione armonica 15: 12: 10 dell' Armonìa maggiore, e l'aritmetica 6:5:4 della minore presuppongono, che al suono più grave corrisponde il numero maggiore, la qual ipotesi, come costa dall' artic. 2 dell' Introduzione, è arbitraria, e mutandola, cioè dando il numero maggiore al suono più acuto, la proporzione aritmetica, che nell' altra ipotesi era propria dell' Armonìa minore, corrisponde alla maggiore:

Do: Mi: Sol
4: 5: 6.

E la proporzione armonica, che prima era propria dell' Armonìa maggiore, corrisponde alla minore:

La: Do: Mi
10: 12: 15

E poichè le proporzioni si cambiano, restando immutabili le Ar-

monìe,

monie, niuna di queste dipende da qualunque di quelle. Oltracciò l' Armonìa più perfetta consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava; ma aggiungendo il numero corrispondente all' Ottava, l' una e l' altra proporzione dell'Armonìa maggiore svaniscono:

Do. Mi: Sol: do
15: 12: 10: $7\frac{1}{2}$
4: 5: 6: 8

Dove nè $7\frac{1}{2}$ nè 8 sono proporzionali cogli altri numeri; e se la proporzione fosse causa dell' Armonìa, l' Ottava, che perfeziona questa, non dovrebbe distruggere quella. Parimente se la Terza maggiore colla Quinta si rivoltano in Terza e Sesta, l' Armonìa si conserva, e si distrugge l'una e l'altra proporzione:

Mi: Sol: do
12: 10: $7\frac{1}{2}$
5: 6: 8

ciò che sarebbe impossibile, se la proporzione fosse essenziale all' Armonìa, siccome tostochè manca la proporzione de' pesi colle distanze dall' appoggio, manca l' equilibrio. Al contrario, stante detta proporzione, l' equilibrio non può mancare; ma stante la proporzione de' suoni, manca spesse volte l' Armonìa, come nelle tre corde di grado *Do: Re: Mi*, che formano la proporzione armonica 90: 80: 72, e sono dissonantissime: dunque ne l' Armonìa à correlazione colla proporzione, nè la proporzione coll' Armonìa. I numeri musicali non sono che una conseguenza necessaria dell' estensione delle corde, che casualmente ora formano proporzione, ora nò, come tra le parole d'un discorso talora vi è una ragione, talora un'altra; e siccome queste ragioni sono accidentali

all'

all' energìa del diſcorſo, così le ragioni e proporzioni delle corde ſono accidentali all' Armonìa.

V.

Natural diſconvenicuza della Muſica co'numeri.

I Filoſofi ſi ſono circa la Muſica abbagliati con un principio certiſſimo di Metafiſica, cioè che lo ſpirito ſi diletta del bell' ordine, che riſulta dall' eſatta ragione e proporzione, e trovandoſi queſta in alcune corde muſicali, indi par che debba derivare il piacere dell' Armonìa. Ma non hanno conſiderato queſti Filoſofi, che ancorchè lo ſpirito ſi compiace dell' ordine riſultante dalla proporzione, non ſono però tutti i ſenſi atti a cauſar nello ſpirito ogni ſorte di piaceri. Egli gode della proporzione per la viſta ajutata dal tatto; l' udito, l' odorato, ed il guſto ſono inetti ad un tal fine, perciocchè lo ſpirito per queſti ſenſi non può acquiſtar idea della proporzione, nè goder per conſeguenza dell' ordine da eſſa riſultante. Dall'intima conneſſione, che à la noſtra macchina col Tutto, ne diviene che la proporzione diletta la viſta, certi cibi il palato, e certi ſuoni l'udito. Tra i condimenti de' cibi, come tra le corde della Muſica, vi è qualche ragione di numeri, perchè ſono corpi ſteſſi; ma nè i cibi nè le corde pigliano da tali ragioni la forza di dilettare. I piaceri del guſto e dell' udito conſiſtono preciſamente nell' impreſſioni: quelle che di qualche modo raſſettano la macchina, e ci aſſicurano vieppiù del proprio eſſere ſono dilettevoli; al contrario quelle che di qualche modo guaſtano la macchina, ſono diſpiacevoli; ed allora ſi ſaprà perchè tali impreſſioni ſono dilettevoli tali nò, quando ſi ſappia la conneſſione meccanica della noſtra macchina con tutti i corpi che la circondano.

Ma eccovi la maniera come la fantasìa à deluſi i Filoſofi: le corde muſicali, perchè ſono corpi ſteſi, ſono capaci di proporzione, e la fantasìa applica a' ſuoni ovvero all'impreſſioni provenienti dalle corde, l' eſtenſione di queſte; però ſi dice che tra due ſuoni ſi

con-

contiene un *intervallo*, che questo suono è *doppio* di quello, che la voce cantando *cammina per gradi*, ed altre locuzioni simili, che presuppongono nell' impressioni dell' udito l'estensione delle corde, ovvero che fra il suono più grave della Musica ed il più acuto vi sia una estensione; ed a questa estensione immaginaria applichiamo i numeri, che si convengono alla vera estensione delle corde. Figuriamoci un uomo privo da nascita di vista e di tatto; esso non s'avvisarebbe mai di dire che un suono è doppio d'un altro. Sono adunque tutte quelle locuzioni erronee; e sebbene siamo costretti ad usarle, perchè il linguaggio esprime l'idee della fantasìa, dovremmo almeno riformarle colla riflessione, come riformiamo l' estensione che la fantasìa attribuisce a Dio. Onde l' insegnar a dilettare l' udito per le proporzioni delle corde è l' istesso che insegnar a convincere l'intelletto per il numero delle parole, e l'istesso ancora che voler condire i cibi per regole di geometrìa.

C A P. I I I.

Della teorica del Signor Eulero.

I.

Niun Filosofo nel trattar della Musica s' è lasciato così trasportare dall' illusioni matematiche, come il Signor Eulero nel libro intitolato: *Tentamen novæ Theoriæ Musicæ*. Egli prende per causa universale d' ogni piacere la comprensione dell' ordine, o sia della relazione del tutto colle parti, e di queste tra di loro: onde la soavità de' suoni musicali è secondo lui tanto maggiore, quanto più facile riesca alla mente paragonare i suoni, e comprendere le mutue loro relazioni. Or la ragione più semplice e facile da comprendersi è l'eguale, e dopo questa la dupla: dunque l' Unisono, che pro-

Teorica del Signor Eulero.

procede dalla prima dovrà rapportarsi al primo grado di soavità, e l' Ottava, che deriva dalla seconda, al secondo. E giacchè le ragioni di questi due intervalli, cioè 1: 1, 1: 2, ci manifestano il grado di soavità col conseguente, che è un numero primo, ogni altra ragione dell' unità con un numero primo si rapporterà al grado di soavità significato dal conseguente; 1: 3 al terzo grado, 1: 5 al quinto &c. Componendo la ragione eguale colla dupla ne divien l' istessa dupla, e la soavità dell'Unisono cala d' un grado (1): dunque componendo qualunque altra ragione colla dupla, la soavità di quella calerà pure d'un grado: 1°. componendo la dupla 1: 2 con se stessa, la duplicata 1: 4 corrisponderà al terzo grado: la triplicata 1: 8 al quarto: generalmente $1: 2^n$ corrisponderà al grado n+1 di soavità. 2°. Componendo colla dupla 1: 2 la ragione 1: 3, perchè questa corrisponde al terzo grado, la composta 1: 6 corrisponderà al quarto. Generalmente postochè sia *p* numero primo, la ragione 1: 2p corrisponderà al grado p+1, $1: 2^2p$ al grado p+2, in somma $1: 2^np$ al grado p+n di soavità (2). E perchè i gradi di soavità

$$1, p, n+1, p+n$$

delle quattro ragioni 1: 1, 1: p, $1: 2^n$, $1: 2^np$ formano una proporzione aritmetica (3), sarà la

Prima regola generale: il grado di soavità della ragione dell' unità con un numero composto è quarto aritmetico coll' unità e co' gradi delle ragioni componenti. Sia *p* il grado di soavità di I: P, e *q* di I: Q: il grado della composta I: PQ sarà p+q-1 quarto aritmetico con 1, p, q. E se questa ragione si compone ancora con I: R, il di cui grado

(1) L'Unisono corrisponde al primo grado di soavità; e componendo la sua ragione 1: 1 colla dupla 1: 2, ne divien la ragione 1: 2 dell' Ottava, che corrisponde al secondo grado; cala dunque d'un grado la soavità dell'Unisono.

(2) V. g. la ragione $1: 12 = 1: 2^2.3$ si troverà nel grado 3+2=5, cioè nel grado quinto di soavità.

(3) 1, p:: n+1, p+n è una proporzione aritmetica, poichè la differenza p-1 è eguale alla differenza p+n-n-1=p-1

grado di ſoavità ſia *r*, il grado della compoſta I: PQR ſarà p+q r-2 quarto aritmetico con 1, r, p+q-1 (4).

Con egual facilità paragona la mente i numeri, o formino queſti una ſerie di ragioni v.g. 1: 2: 3: 5, o una ragione compoſta 1:30: dunque il grado di ſoavità di queſta ragione e di quella ſerie ſarà l' isteſſo; e perchè la ragione 1: 30 ſecondo la regola antecedente corriſponde al grado ottavo, al medeſimo ſi rapporterà la ſerie 1:2: 3: 5. Se in una ſimil ſerie ſi replica un numero v. g. 1: 2: 3: 3: 5, il numero replicato nè aumenta nè ſminuiſce la difficoltà del paragone di ciaſcun numero cogli altri: dunque l' isteſſo ſarà il grado di ſoavità della ſerie 1: 2: 3: 3: 5, che della ſerie 1: 2: 3: 5. Generalmente per determinar il grado di ſoavità d'una ſerie che comincia dall' unità, ſi prenderanno i ſuoi numeri primi ſenza replicarne alcuno, da queſti ſi formerà una ragione compoſta, ed il grado di ſoavità di queſta ragione ſarà pure il grado della ſerie. Il prodotto di tali numeri primi ſenza replicarne alcuno è minimo comun moltiplice de' numeri della ſerie, o cominci queſta dall' unità, o da qualſivoglia altro numero primo (5); e poichè da tal prodotto ſi ricava il grado di ſoavità della ſerie, ſarà la

Seconda regola generale: l'eſponente di ſoavità di qualunque ſiaſi aggregato di numeri è il loro minimo comun moltiplice. v.g. Il minimo comun moltiplice de' numeri 4: 5: 6, che eſprimono l' Armonia di Terza maggiore, è 60: queſto ſarà dunque l'eſponente da cui ſi dee ricavare il grado di ſoavità di detta Armonia: e poichè il grado di ſoavità della ragione 1: 60 è per la regola prima 2+2+3+5-3=9 (6);

(4) Il quarto aritmetico de' tre numeri 1, r, p+q-1 ſi trova ſommando il ſecondo col terzo, e dalla ſomma ſottraendo il primo; ſarà dunque r+p+q-1-1=r+p+q-2. Introduz. artic.1.

(5) Vedaſi l' Introduz. art.1. num.6.

(6) Il 60 è numero compoſto di 2, 2, 3, 5; dunque per la regola prima il grado di ſoavità della ragione 1: 60, ſarà 2+2+3+5-3=9. In queſta forma da ogni eſponente di ſoavità ſi ricava il grado della medeſima.

l' Armonia di Terza maggiore consisterà nel nono grado di soavità.

Il rimanente della teorica del Sig. Eulero sono applicazioni delle due suddette regole generali a' casi particolari v.g. l'esponente di soavità d' una o molte modulazioni equitemporanee è il minimo comun moltiplice de' numeri rappresentanti tutte quelle corde. La modulazione *Do*: *Mi*: *Sol* corrisponde allo stesso grado di soavità che l' Armonia equitemporanea *Do*: *Mi*: *Sol*. Se due voci cantano insieme, l'una per le corde *Mi*: *Sol*, l' altra per *Do*: *Si*, i numeri delle quattro corde *Si*: *Do*: *Mi*: *Sol* sono 15: 16: 20: 24, il di cui minimo comun moltiplice è 240, onde si ricava il grado di soavità $2+2+2+2+3+5-5=11$: dunque la modulazione di quelle due voci per quelle quattro corde consisterà nel grado undecimo di soavità. Chiama egli ancora *Genere musicale* l' Ottava divisa in intervalli colle corde corrispondenti a' divisori dispari d' uno qualsisia numero, e prende per esponente generale di tutti i generi $2^m.A$, comprendendo in A tutti i divisori dispari. Sia $A=1$: sarà l' esponente del Genere 2^m, cioè il 2 colle sue potenze: onde non deriva che una serie infinita di Ottave:

Do: Do: Do: do &c.
1: 2: 4: 8 &c.

Sia $A=3$; sarà l' esponente del Genere $2^m.3$: onde ne diviene un' Ottava divisa dalla Quinta:

Do: Sol: do
2: 3: 4

In questa guisa forma il Signor Eulero molti altri Generi musicali.

II. Si

I I.

Errori di teorica.

Si noti come il Sig. Eulero presuppone ciò che è stato il nostro fondamento per dimostrare nel cap. 2, che la Musica non à correlazione colla Matematica, cioè che supposta questa correlazione i numeri musicali debbono contenersi in qualche legge o formola generale: però si propone di ridurli tutti al minimo comun moltiplice come universal esponente di soavità. Ma il primo fallo di questo celebre Autore consiste nel dividere la *soavità*, che è un' impressione dell'udito, in gradi, ed attribuirle l' estensione che è propria delle corde. Vuol egli ancora che la soavità sia eguale o proporzionale colla facilità di paragonare i suoni, e comprendere le loro ragioni. Ma oltrechè questo principio resta rifiutato nell' ultimo articolo del cap. antecedente, consistendo la soavità nella facilità di comprendere, questa facilità dovrà pure figurarsi divisa in gradi, che è un' altra illusione della fantasia. La *facilità* è una parola che sebben si usa nel parlar ordinario, non à preciso significato: in conseguenza è inutile per trattar accuratamente le scienze, e più ancora per figurarsela divisa in gradi.

Supposti questi errori della fantasia colloca il Sig. Eulero la ragione 1: 1 nel primo grado, 1: 2 nel secondo grado di soavità, e da queste due ragioni deduce per induzione la conseguenza generale, che la ragion d' ogni numero primo coll' unità dee rapportarsi al grado di soavità significato dal tal numero. Per argomentar per induzione bisogna che la conseguenza si veda verificata in qualsivoglia esempio particolare: così il Neuton ricavò per induzione la formola generale delle potenze, che si vede verificata in qualsivoglia potenza di qualsisia numero; ma siccome i gradi di soavità sono affatto immaginarj, la conseguenza del Sig. Eulero non può vedersi verificata in esempli particolari. Tuttavia applicando la sua forma di argomentare ad una materia veramente matematica, vi si

ſcopre la fallacia dell' argomento. L' induzione del Sig. Eulero è queſta: le ragioni 1: 1, e 1: 2 corriſpondono ciaſcuna al grado di ſoavità accennato dal numero primo che è conſeguente: dunque ogni altra ragione dell'unità con un numero primo dovrà rapportarſi al grado di ſoavità accennato dal numero primo che è conſeguente. Ecco un raziocinio ſimile: le ragioni ſudduplicate di 1: 3, 1: 5, 1: 7, che hanno per conſeguente un numero diſpari, ſono irrazionali: dunque la ragion ſudduplicata d'ogni altra ragione dell' unità con un numero diſpari ſarà pure irrazionale; la qual conſeguenza è falſiſſima, poichè la ragione ſudduplicata di 1· 9, che à per conſeguente un numero diſpari, è 1: 3, ed è razionale.

La ſeconda regola del Sig. Eulero à per fondamento, che con egual facilità paragona la mente i numeri moltiplicati inſieme, che ordinati in ſerie: onde la ragione 1: 12 avrà l' iſteſſo eſponente di ſoavità che la ſerie 1: 2: 2: 3; ma l' eſponente, o minimo comun moltiplice di queſta ſerie è 6, onde ſi ricava il grado di ſoavità $2+3-1=4$: dunque la ragione 1: 12 ſarà nel quarto grado di ſoavità: ma l' iſteſſa ragione $1:12=1:2^2.3$ s'appartien per la regola prima al grado $2+4=5$: dunque una ſteſſa ragione per la prima regola s' appartien a un grado di ſoavità, per la ſeconda ad un altro. Queſta contraddizione procede perchè dalla ſerie 1: 2: 2: 3 toglie il Sig. Eulero il 2 replicato, che non toglie dalla ragione compoſta 1: 2. 2. 3, ciò che non concorda col ſuppoſto che con egual facilità paragoni la mente i numeri ordinati in ſerie, che meſſi inſieme in una ragione compoſta: ſe il numero replicato aumenta la difficoltà del paragone nella ragione compoſta, l' aumenterà eziandio nella ſerie; o ſe non l' aumenta nella ſerie, neppur l' aumenterà nella ragione compoſta.

Tutta queſta teorica à per fondamento che qualunque ragione compoſta colla dupla cala d' un grado di ſoavità, ciò che applicato alla Muſica vuol dire, che ſe ad un intervallo ſemplice s' aggiun-

giunge l' Ottava, il composto starà un grado sotto del semplice: per questo si vede nella Tavola posta nel fine dell'Opera, che l'Unisono s' appartien al grado primo, l' Ottava al secondo, la Decimaquinta al terzo: la Quarta al quinto, e l' Undecima, composta dell' Ottava e della Quarta, al sesto: la Terza minore all' ottavo, e la Decima minore, composta di questa Terza e dell'Ottava, al nono. Ma tale regola falla in altri intervalli, come si vede nella stessa Tavola, poichè la Quinta s' appartien al grado quarto, e la Duodecima, composta della Quinta e dell' Ottava, al terzo: la Terza maggiore al settimo, e la Decima maggiore al sesto, sicchè ne' due ultimi intervalli l' Ottava aumenta la soavità; in quei primi la sminuisce. Questa contraddizione procede perchè la ragione 5:12 della Decima minore, composta della dupla 1:2, e della sesquiquinta 5.6, non si può ridur a minor espressione, però l'esponente di soavità di 5:12 risulta maggiore che l'esponente della pura sesquiquinta 5:6. Ma la ragione 4:10 della Decima maggiore, composta della dupla 1:2 e della sesquiquarta 4:5, si può ridur a 2:5, e però l'esponente di soavità di 2:5 divien minore che l' esponente della semplice sesquiquarta. Ma questo per appunto convince che la soavità calcolata dal Sig. Eulero non è la soavità della Musica, poichè se l'Ottava congiunta con altro intervallo sminuisse per causa della ragione dupla la soavità di esso, in qualunque intervallo composto dell' Ottava dovrebbe intervenir l' istesso, possa o non possa la sua ragione ridursi a minor espressione.

III

Se il primo e supremo grado di soavità è proprio dell' Unisono, questo sarà l' intervallo più soave e dilettevole della Musica; eppure la pratica lo sfugge spesse volte perchè dà all' udito pochissimo piacere. E se il piacere dipende dalla semplicità delle ragioni,

Errori di pratica.

per-

perchè il Sig. Eulero rigetta il primo Genere musicale composto d' una serie di Ottave, dicendo che è troppo semplice? Anzi la semplicità dovrebbe farlo il Genere più dilettevole. Soggiunge bensì doversi aver riguardo non solo alla semplicità, ma altresì alla varietà. Questo presupposto è certissimo, che negli oggetti de' sensi piace assai la varietà; ma tal presupposto distrugge il fondamento della sua teorica; poichè la varietà, consistendo nella moltiplicità di cose diverse, contiene ragioni più composte, e però più difficili da comprendersi; ed in conseguenza dovrebbe, di qualunque modo si ritrovasse, sminuire il piacere.

Vero è che un oggetto composto di tante cose diverse che l' una confonda l' immagine dell' altra, più tosto dispiace che diletta; ma questo per l' appunto convince che il piacere o la soavità dipende da un certo temperamento della semplicità colla varietà, che il nostro intelletto non può determinare con calcoli; ma bensì lo deve imparare immediatamente dalla Natura. Questa c' insegna, come si dirà nel lib. 3, che l' accordo più soave e dilettevole della Musica consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava, che il Sig. Eulero colloca nel grado nono di soavità; e quel ch' è peggio, nello stesso grado si trova la Settima, che è dissonanza: e la Seconda, che è dissonanza più ingrata che la Settima, si trova insieme colla Terza minore nell' ottavo grado: vale a dire, che la Seconda è più soave della Terza, Quinta, ed Ottava, ed egualmente soave colla Terza minore. Or che teorica di Musica è mai questa, dalla quale derivano conseguenze da far ridere i Pratici?

Una discordanza così palpabile dalla pratica non potea nascondersi al sagace ingegno dell' Autore, che però in fine di tutti i calcoli soggiunge, non bastare i gradi di soavità per distinguere le consonanze dalle dissonanze, ovvero gl' intervalli dilettevoli da' dispiacevoli, che per ciò bisogna aver riguardo a *tutta la forma della composizione*. Questa pare a me una tacita protesta dell' Autore,

che

che la soavità da lui calcolata non s' appartien alla Musica; tanto più che egli non ispiega mai, cosa intenda con quella *forma di composizione*; di sorte che ci fa quasi sospettare, aver egli voluto con quell' oscuro velo coprire tutti i difetti della sua teorica. Quella *forma della composizione* altro non può essere che l' aggregato di circostanze, come il Modo, la cantilena, il soggetto &c. Così non vi è dubbio poter un intervallo di sua natura consonante diventar dispiacevole, qual sarebbe la Terza minore *Do*: *Mi*♭ intromessa senza preparazione in un periodo fatto in *A-la-mi-re* con Terza maggiore. Ciò però non toglie la difficoltà, poichè nella Tavola de' gradi di soavità si prendono gl' intervalli ad uno ad uno senza correlazione con composizione alcuna, e presi in questo modo ognuno fa nell' orecchio una determinata impressione più o meno grata o soave, come sonando ad una ad una tutte le Terze minori, tutte sono egualmente grate; sebbene tutte possono riuscir disgustose in certe composizioni. Or chi mai dirà che sonando da per se la Terza minore, e da per se la Seconda, sono entrambe egualmente soavi o dilettevoli? o che la Seconda fa nell' orecchio un' impressione più soave, che la Terza, Quinta, ed Ottava?

I V.

Riflessione sulla Matematica.

Questa teorica ci fa comprendere che la Matematica non è, come volgarmente si crede, un deposito di verità infallibili. Il trattato di Musica del Sig. Eulero va fondato nel calcolo più esatto, ed è pieno di quelle formole matematiche, che si rispettano come sorgenti d' infinite verità; eppure tutto è una pura fallacia. L' oggetto della Matematica è quell' idea dell' estensione quasi innata alla nostra fantasìa, la quale applichiamo infino a Dio stesso: però le dimostrazioni matematiche sono soltanto vere rispetto a questa estensione immaginaria, che forse non è conforme colla vera

ra eſtenſione de' corpi. Alcune dimoſtrazioni preſuppongono la linea formata di punti indiviſibili; altre la ſuppongono formata di parti diviſibili in infinito; e due proprietà così contrarie non poſſono convenire alla vera eſtenſione de' corpi. La Matematica dunque ſi verifica ſolamente in quelle coſe, nelle quali l' eſtenſione immaginaria ſi conforma colla vera; nelle altre falla; e la noſtra maggior ignoranza ſi è non poter preciſamente determinare, in quali propietà ſi conforma l' eſtenſione immaginaria colla vera. Sopra tutto falla la Matematica, qualor vien applicata ad oggetti che ſi ſuppongono ſteſi per puro vizio della fantasìa, come è ſtata fin ora attribuita a' ſuoni l' eſtenſione delle corde, e come ſi ſuppone dal Signor Eulero ſteſa e diviſibile in gradi la ſoavità. E quel che fa più maraviglia, alcuni Scrittori preſuppongono certi oggetti ſenza eſtenſione; e poi attribuiſcono loro le proprietà di eſſa, come mi rammenta aver inteſo ſpiegar le perfezioni degli ſpiriti con proporzioni numeriche. In ſomma l' immagine dell' eſtenſione, di cui la fantasìa ſi ſerve per rappreſentarci ogni coſa, è ſorgente d' infiniti errori nella Matematica, nella Fiſica, e nella Metafiſica.

C A P. I V.

Della Teorica del Signor Tartini.

I.

Natura dell'Armonìa.

IL Sig. Giuſeppe Tartini dopo d' aver ritrovate le più belle maniere di ſonare il violino, volle ancor eſſere inventore d' una nuova teorica di Muſica. Fu egli uomo dotato di mente profonda, e ricercatore di coſe troppo arcane. Ma non avendo avuto che un lume ſuperfiziale di Matematica e di Filoſofia, sì abusò de' vocaboli

boli di queste scienze per iscrivere un *Trattato dell' Armonìa*, che niuno à potuto finora intendere, e credo che neppur l' Autore intendesse se stesso. Per quel che dice in una parte, bisogna indovinare ciò che forse vuol dire in un' altra; nè ciò basta, che molte volte si rompe il filo, che sembrava servir di guida in questo laberinto; restando il Lettore col dubbio, se l' Autore raziocina, o vaneggia. E primieramente ancorchè suppone l' Armonìa composta di più suoni, questi nondimeno, dice, integrano una vera unità, sicchè l' Armonìa, secondo il suo sentimento, vien ad essere moltiplice ne' suoni, ed una nell' essenza. Intraprende poi dimostrare la verità d' un sì fatto mistero per Metafisica, Fisica, e Matematica. Tralascio i suoi discorsi metafisici sopra l' unità in generale, sopra l' essenza, e la moltiplicità, con altre tali parole, colle quali se altri più avveduti Filosofi hanno vaneggiato, ognun può figurarsi, qual caos d' illusioni si formi il Sig. Tartini.

Eccovi le prove di Fisica della sua Unità armonica 1. Sonando una corda musicale, risuonano nell' aria due altri suoni, cioè la Duodecima e la Decimasettima del suono principale. E giacchè la Natura da *una* sola corda ricava *tre* suoni, l' Armonìa, conclude l' Autore, benchè sia *trina* ne' suoni, è *una* perfetta unità. Così potrebbe ancora concludere, che tutta la schiatta degli uomini è una vera unità, mentrechè tutti procedono da un suol uomo. 2. Sonando insieme i sei flauti dell' organo espressi nell' esempio 1. musicale del Libro 1, i quali formano la *sestupla* armonica di Ottava, Quinta, Quarta, Terza maggiore, e minore, non si sente, dice il Sig. Tartini, che un suono, benchè pieno di armonìa. Io credo che l' Autore, prima che scrivesse di Musica, vi distinguesse al manco la Terza e Quinta, come le distinguono i Pratici, che non hanno scritto di teorica. 3. Intonando due voci uno qualsisia intervallo, si sente nell' aria un terzo suono, che secondo

 l' Au-

l' Autore è il Baſſo fondamentale di quell' intervallo (1), quaſi che la Natura, dice egli, v' aggiunga il ſuono che manca per integrar l' Unità. La conſeguenza è falſiſſima, poichè ſonandoſi la Quinta, o la Terza maggiore, il terzo ſuono replica il ſuono più grave; e per compir l' Armonìa dovrebbe far ſentire nel primo caſo la Terza, nel ſecondo la Quinta. Ma che la Natura non ci moſtri in tal fenomeno regola alcuna di Armonìa, ſi convince dallo ſteſſo Sig. Tartini, mentre dice, che ſe i terzi ſuoni foſſero più ſenſibili, non potrebbe uſarſi dell' Armonia di Terza minore, a cagione del gran contraſto di diſſonanze, che ne naſcerebbe. E come mai è veriſimile, che la Natura guaſti co' terzi ſuoni un' Armonìa formata da lei medeſima? Molto meno è credibile, che l' iſteſſa Natura, colla mira d' inſegnarci l' Armonìa, produca unitamente due fenomeni diſtruttivi dell' Armonìa, poichè ſonandoſi la Terza minore *Mi*: *Sol*, (eſem. 3.) la Natura, ſecondo il primo fenomeno, produce la Duodecima colla Decimaſettima di *Mi*, e di *Sol*; e ſecondo il fenomeno terzo produce unitamente il terzo ſuono *Do*: or l' aggregato delle corde *Do*: *Mi*: *Sol*: *Re*: *Sol**: *Si* è il più contrario all' Armonìa, che immaginar ſi poſſa.

II.

Prove matematiche.

Più concludenti prove dell' Unità armonica ſi figura l' Autore ricavare dalla Matematica. Si riſolva, dice, l' unità nella ſerie de' primi cinque rotti:

$$1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6},$$

che è una progreſſione armonica eſprimente i ſuoni della *Seſtupla*. Tal

(1) Vedanſi nell' eſem. 2. alcuni terzi ſuoni ritrovati dal Signor Tartini. Comunemente ſi crede egli inventore di queſto fenomeno; ma il Signor d'Alambert aſſeriſce averlo propoſto il Signor Romieu all'Accademia di Montpellier un anno prima d'averlo pubblicato il Signor Tartini.

Tal serie, conclude, dall' un canto integra l' unità, e dall' altro l' Armonìa: dunque l' Armonìa è vera unità. Bella dimostrazione! Se i rotti si continuassero in infinito, la serie sarebbe certo eguale all' unità; ma dovendo restarsi in $\frac{1}{6}$, per non oltrepassare i limiti della *Sestupla*, o l' Autore comprende nella serie l' unità, che è primo termine, o la esclude: se la comprende, i cinque rotti coll' unità sono più di questa: se la esclude, i cinque rotti senza l' unità sono meno di essa: dov' è dunque la presupposta unità?

Più singolari sono le dimostrazioni geometriche. La Geometrìa, dice il Sig. Tartini, è stata creata dalla Natura per rappresentare i fenomeni fisici con linee rette, e curve. La linea retta, soggiunge, fatta figura diventa quadrato, e la curva circolo: dunque ogni fenomeno fisico dee rappresentarsi col circolo e col quadrato: e poichè l' Armonìa è un fenomeno fisico, dovrà rappresentarsi con dette figure. Oltracciò il terzo suono vien generato da una corda, che è linea retta, la quale fatta figura diventa quadrato, e si forma in un volume di aria di figura sferica, che ridotta a piano si trasforma in circolo: dunque il terzo suono colla sua Armonìa dovrà rappresentarsi col circolo e col quadrato. Vuole ancora, che il quadrato sia circoscritto al circolo, e lo dimostra così: una corda musicale tesa da un peso è una linea retta comune al diametro del circolo, ed al quadrato circoscritto, e le vibrazioni di tal corda sono curve, e per tanto circoli; ma non potendo determinarsi a qual delle due figure si appartenga quella retta, se al circolo, o al quadrato circoscritto, dovrà prendersi l'uno e l' altro per ispiegar l'Armonìa procedente dalla corda tesa da un peso. Io non comprendo, come il Sig. Rousseau nel suo Dizionario di Musica supponga nascondersi in questi avviluppamenti di linee rette, curve, circoli, e quadrati qualche verità profonda. Io per me confesso che quando, senza guardar al titolo, aprii il libro del Signor Tartini, mi parve un libro di Negromanzìa.

 Con

Con simili raziocinj e con molti calcoli incomprensibili giugne l'Autore a stabilire, che il circolo è la natural sorgente della Musica, ovvero l'Unità armonica da lui ricercata; e lo conferma con quest'altra dimostrazione: il quadrato del seno F G (fig. 4. matem.) è medio armonico tra i rettangoli fatti del raggio AC come base comune, e de' frammenti A F, F B: (2) dunque la circonferenza del circolo è limite d' infiniti medj armonici: dunque il circolo è armonico. Con simile dimostrazione piuttosto dovrebbe concludere, ehe il circolo è geometrico, giacchè essendo ogni seno medio geometrico tra i corrispondenti frammenti del diametro, la circonferenza del circolo è limite d' infiniti medj geometrici. Si fa l' Autore questa difficoltá; ma lascia al Lettore la briga di trovar la soluzione, e seguita a dimostrare per Algebra che il circolo è armonico. Postochè, dice, sia x una linea infinita, i tre termini $1 : 2 : x$ formano una proporzione armonica (3): e poichè $1 : 2$ sono il raggio ed il diametro, questo duplo di quello, sarà il terzo armonico x la circonferenza. Ecco però una dimostrazione simile: $\div 1 : 2 : 4$ è una proporzione geometrica: e poichè $1 : 2$ sono il raggio ed il diametro, sarà il terzo geometrico 4 la circonferenza. Eccone ancora un' altra: $\div 1 : 2 : 3$ è una proporzione aritmetica: e poichè $1 : 2$ sono il raggio ed il diametro, sarà il terzo aritmetico 3 la circonferenza. Con questa sorte di dimostrazioni si può dimostrare, che la circonferenza del circolo è qualsivoglia cosa. Ma

(2) Prova l'Autore questa proposizione con un gergo di numeri, del quale non si vede nè il principio, nè il fine. Eccola però brevemente dimostrata: Sia $AB = 2a$, $AF = x$: sarà $FG^2 = 2ax - x^2$; il rettangolo di AC e d' AF sarà $= ax$; ed il rettangolo di AC e di F B sarà $2a^2 - ax$; e poichè $2a^2 - ax : ax = 2a^2 - 3ax + x^2 : ax - x^2 = 2a.x : x$, sarà $2ax - x^2 = FG^2$ medio armonico tra $2a^2 - ax$, ed ax.

(3) Si protesta l'Autore non sapere, come si dimostra per Algebra, che $1 : 2 : x$ sia una proporzione armonica. In vero a un Professore di Musica è lecito scrivere con tali proteste. Eccovi la dimostrazione: Se $1 : 2 : x$ è una proporzione armonica, sarà $1 : x = 1 - 2 : 2 - x$; dunque $2 - x = x - 2x$, e $2 = 0x$: dunque $x = \frac{2}{0} = \infty$

Ma il più duro intoppo si è, che essendo la linea infinita x la circonferenza, questa avrà col diametro ragione infinita, che è una proposizione distruttiva di tutta la Geometrìa; ma l' Autore se n'esce con disinvoltura da tal imbarazzo, dicendo che la Geometrìa può dimostrare l'uno e l'altro, cioè che la circonferenza del circolo è finita, ed infinita. Per sola questa proposizione l'ombra di Archimede chiederà eterna vendetta contra il Sig. Tartini.

Per intromettere nel circolo la *Sestupla* si divida, dice l'Autore, il diametro in parti proporzionali colla serie armonica de' rotti, cioè sia AB (fig. 5. mat.) $= 1$, $AC = \frac{1}{2}$, $AG = \frac{1}{3}$ $AE = \frac{1}{4}$, AL $\frac{1}{5}$, $AN = \frac{1}{6}$. I compimenti di questi frammenti saranno $CB = \frac{1}{2}$, $GB = \frac{2}{3}$, $EB = \frac{3}{4}$, $LB = \frac{4}{5}$, $NB = \frac{5}{6}$. I seni CD, GF, EH, LM, NP sono altrettanti medj geometrici tra i rispettivi frammenti del diametro: sarà dunque $CD^2 = \frac{1}{4}$, $GF^2 = \frac{2}{9}$, $EH^2 = \frac{3}{16}$, $LM^2 = \frac{4}{25}$, $NP^2 = \frac{5}{36}$. E formando le tre serie

$$0 : \frac{1}{4} : \frac{2}{9} : \frac{3}{10} : \frac{4}{25} : \frac{5}{16},$$
$$1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6},$$
$$0 : \frac{1}{2} : \frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{5}{6},$$

ricava indi tutta la Musica.

III.

Confeguenze muficali.

Si mettano le tre suddette serie in note musicali, come si veggono nell' esem. 4, dando secondo il supposto dell' Autore il numero maggiore il suono più grave.

La prima serie dà le note ascendenti... *Do*: *Re*: *Fa*: *Sol**: *Si*♭.
La seconda dà la *Sestupla*....... *Do*: *Do*: *Sol*: *do*: *mi*: *sol*.
La terza le note discendenti.......... *Do*: *Sol*: *Fa*: *Mi*: *Mi*♭.
Dalla prima, dice il Sig. Tartini, derivano le dissonanze colla loro

pre-

preparazione e risoluzione. Dalla seconda l'Armonìa di Terza maggiore. Dalla terza il Basso fondamentale coll'Armonìa di Terza minore. Nella seconda certamente si contengono le tre corde *Do*: *Mi*: *Sol*, che formano l'Armonìa perfetta; dovrebbe però l'Autore provare essere necessaria tutta la *Sestupla* per compire l'Armonìa. E se quelle sei corde integrano l'Armonìa perchè corrispondono alla serie armonica de' rotti $1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}$&c. che integrano l'unità, per qual ragione le corde corrispondenti a' rotti $\frac{1}{7}:\frac{1}{8}:\frac{1}{9}$ &c, che s'appartengono alla medesima serie, ed integrano l'unità, non integrano l'Armonìa? Nella terza serie trovansi certamente le corde fondamentali d'un Modo, cioè Prima, Quarta, e Quinta; ma per qual proprietà del circolo il Basso fondamentale va matematicamente legato coll'Armonìa di Terza minore *Do*: *Mi*♭: *Sol*, e con quella corda *Mi*, che non s'appartien nè al Basso fondamentale, nè all'Armonìa di Terza minore? Finalmente mettendo sotto alle note della prima serie il Basso *Do*, ne nascono le quattro dissonanze *Do*: *re*, *Do*: *fa*, *Do*: *sol*✱, *Do*: *si*♭, che secondo l'Autore sono Nona, Undecima, Duodecima superflua, e Decimaquarta. La semplice Seconda, dice, la Quarta, la Quinta superflua, e la Settima non sono vere dissonanze, come neppur il Tritono, nè la Quinta falsa. Tuttavia l'istesso Autore nelle sue Sonate prepara e risolve detti intervalli come vere dissonanze. Dopo il caos degli accennati principj comincia a vedersi qualche lume. Primieramente dell'Armonìe delle tre corde fondamentali *Do*: *Mi*: *Sol*, *Sol*: *Si*: *Re*, *Fa*: *La*: *do*, trasportando queste corde dentro i limiti dell' Ottava *Do*: *do*, forma la Scala *Do*: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*: *Si*: *do*, circa la quale, egualmente che circa l' accompagnamento, ed altre materie di pratica fa egli utilissime riflessioni, dalle quali si scorge, che il Signor Tartini avrebbe potuto illustrar la teorica, come illustrò la pratica, se la Matematica e la Metafisica non avessero sconcertata la sua fantasìa.

CAP. V.

CAP. V.

Della Teorica del Signor Rameau.

I.

Origine dell'Armonìa.

IL Signor Rameau (1) che è ſtato, per così dire, Maeſtro di Muſica di tutta la Francia, è ſtato ancora il primo Maeſtro di Cappella, che non abbia inſegnato la pratica del contrappunto quaſi a taſtoni, e con regole per la maggior parte fallaci. Solamente nel terzo e quarto libro del ſuo *Trattato dell' Armonìa* ſi contengono regole utiliſſime di pratica ſconoſciute a tutti gli Antichi. E ſebben errò, al mio parere, nell' origine, e nelle regole del Baſſo fondamentale, è nondimeno degno di ſomma lode per aver dato a conoſcere il vero ed unico regolatore dell'armonìa. In ſomma il Signor Rameau ſarebbe ſtato perfetto Maeſtro dell' arte ſua, ſe non aveſſe ſcritto il *nuovo ſiſtema di Muſica teorica*, colla *dimoſtrazione del principio dell' Armonìa*. L' impegno di ſoſtenere la ſua nuova teorica l' obbligò poi a ſcrivere molte altre coſe di pochiſſimo valore, che per ſepararle dalle utili, il Signor d'Alambert ſi propoſe di ridurre a miglior forma le ſcoperte del Signor Rameau nel Libro intitolato: *Elemens de la Muſique*, nel quale compariſce il Signor Rameau più Filoſofo che ne' ſuoi propri ſcritti. E ſiccome i principali errori del Signor Rameau ſono ſtati già rifiutati dagli ſteſſi Franceſi, ſarà il Libro del Signor d'Alambert il primario ſubietto di queſto capitolo.

Prende il Signor d'Alambert col Signor Rameau come ſperimento

(1) Il Signor Rameau ſcriſſe prima del Signor Tartini; ma ò ragionato prima di queſto, per laſciar a dietro le coſe più diſcordanti dalla ragione.

mento fondamentale della Musica la risonanza di Duodecima e Decimasettima maggiore, che fa sentire nell' aria qualsivoglia corda. Il suono di questa vien chiamato da' detti Autori *generatore*, gli altri due *generati*. E conciossiachè i suoni in Ottava non sono sostanzialmente diversi, sottraendo un' Ottava dalla Duodecima, e due dalla Decimasettima, rimane la perfetta Armonìa di Terza maggiore e Quinta. Per vedere se tale fenomeno può servir di fondamento alla Musica, bisogna esaminare un'altro, che il Sig. Sauveur fece veder all'Accademia di Parigi nell' anno 1701. Sia AB (fig.6. mat.) una corda musicale tesa sopra uno strumento, e si consideri divisa in qualunque numero di parti eguali v. g. in quattro. Nel primo punto D della divisione si sottoponga un ponticello, o altro qualsisia ostacolo: e poichè AD à con tutta la corda la ragione 1: 4, farà con essa la Dec imaquinta; DB la Quarta; ed i due frammenti fra di loro la Duodecima. Così effettivamente interviene, qualor l' ostacolo impedisce la comunicazione del moto vibratorio dell' un frammento coll' altro. Ma se la corda non preme che leggiermente in sull' ostacolo, di modo che il moto vibratorio possa dall' un frammento passar all' altro, allora entrambi frammenti rendono il medesimo suono, che è il corrispondente al più picciolo; e supposto che sia AD un quarto, entrambi frammenti faranno con tutta la corda la Decimaquinta. Fu confermato ancora questo fatto colla vista: posto un pezzolino di carta sopra ciascun punto della divisione D, E, F, ed altro pezzolino nel mezzo di ciascun frammento AD, DE, EF, FB, col leggier ostacolo in D, sonando il frammento AD cascarono i pezzolini posti nel mezzo de' frammenti, restando immobili quelli che erano posti ne' punti della divisione. Onde si concluse, che la vibrazione totale si divideva da se stessa in parti eguali, servendo di punti d' appoggio i punti D, E, F. Se il leggier ostacolo si mette a due o più parti summoltiplici v. g. a tre ottavi di tutta la corda, niuno de' due

due frammenti rende il ſuono corriſpondente all' altro ; ma bensì il ſuono ſi divide da ſe ſteſſo, come ſe l' oſtacolo ſtaſſe ad una parte ſummoltiplice, ſicchè ſupponendo eſſere AD tre ottavi di tutta la corda, l' uno e l' altro frammento rende il ſuono corriſpondente ad un ottavo, che è una Vigeſima ſeconda ſopra il ſuono della corda.

Il ſuddetto ſperimento dimoſtra, che le vibrazioni ſonore hanno la natural proprietà di dividerſi da lor medeſime in parti eguali, altrimenti il frammento più lungo DB non potrebbe rendere il ſuono corriſpondente al più picciolo AD. Particolarmente dato che ſia AD tre ottavi di tutta la corda, non potrebbe il ſuo ſuono eſſere il corriſpondente ad un ottavo, ſe la ſua vibrazione non ſi divideſſe da ſe ſteſſa in tre parti eguali. Con queſta proprietà (la di cui cauſa tocca inveſtigar a' Fiſici) ſi ſpiega facilmente un altro fenomeno, che il Sig. Rameau chiama *fremito* delle corde. Sia la fig. 7. mat. un aggregato di corde ſummoltiplici della fondamentale AB accordate con eſſo lei ſecondo le loro riſpettive lunghezze; e ſupponendo CD un terzo di AB, EF un quinto, GH un ſeſto, farà CD con AB una Duodecima, EF una Decimaſettima, GH una Decimanona. Sonando forte AB, le altre corde *fremono*, cioè tremano e riſuonano : e tanto più ſenſibile rieſce queſto fremito, quanto che le corde più ſi avvicinano all' eguaglianza, di modo che una corda in Ottava o in Uniſono con AB freme più d' ogni altra. Non ſolamente le corde, ma ogni corpo compoſto di fibre ſonore freme di queſta ſorte, e mi rammenta aver io inteſo riſonare i vetri della fineſtra in Uniſono col *F-fa-ut* d' un violoncello. Il fremito delle corde della fig. 7 procede ſenza dubbio perchè le corde ſummoltiplici rinforzano le vibrazioni eguali, in cui ſi dividono quelle della corda AB. E ſiccome queſte perdono del vigore a tenore che in più picciole parti ſi dividono, però rieſce più ſenſibile il fremito delle ſummoltiplici più grandi.

Dalla ſteſſa natural proprietà di dividerſi in parti eguali le vibra-

brazioni ſonore deriva ancora a mio parere la riſonanza della Duodecima e Decimaſettima. Le vibrazioni d' una corda, a tenore che rallentano, ſi dividono primieramente in due parti eguali, che dovrebbero far ſentire l' Ottava, come effettivamente afferma il Sig. Rameau averla ſentita; e ſe non ſi ſente, n' è certamente causa la ſomiglianza de' ſuoni in Ottava. Dividendoſi poi le ſteſſe vibrazioni in tre, cinque, e più parti eguali, fanno ſentire la Duodecima e la Decimaſettima, queſta perchè à colla fondamentale la ragione ſuqquintupla, quella la ſuttripla: e dovrebbero anche ſentirſi altri ſuoni ſummoltiplici del fondamentale, ſe le vibrazioni non perdeſſero ſucceſſivamente del vigore. Con tutto ciò il Sig. de Betizhy (2) afferma ſul teſtimonio del Sig. Rameau ſentirſi tre altri ſuoni, 1°. l' Ottava della Duodecima, 2°. un ſuono, che egli chiama *ſuono perduto*, 3°. la tripla Ottava del ſuono fondamentale. Il ſuono fondamentale à coll' Ottava della Duodecima la ragione ſeſtupla, e colla tripla Ottava la ragione ottupla: dunque queſti due ſuoni procedono dalla diviſione delle vibrazioni in ſei, ed in otto parti eguali. Quel ſuono *perduto* ſi trova, ſecondo il Sig. Bethizy, tra la Vigeſima e la Vigeſimaprima, e corriſponde per l' appunto alla diviſione delle vibrazioni in ſette parti eguali; ma egli lo chiama *perduto*, quantunque riſuoni come gli altri, perchè non forma Armonìa.

Queſto ſuono perduto unitamente col fenomeno del Sig. Sauveur dovrebbe aver fatto conoſcere a' Filoſofi franceſi, che la riſonanza delle corde è un fenomeno fiſico inſufficiente per fondarvi la Muſica. Perchè in niuno di quei fenomeni riſuona mai la Terza e Quinta, che formano Armonìa al pari della Duodecima e Decimaſettima? La ragione è chiariſſima: la Terza e Quinta non ſono ſum-

---

(2) Expoſition de la theorie & de la pratique de la Muſique Part. 2. cap. 2. artic. 1.

fummoltiplici della fondamentale, però non le può produrre la divisione delle vibrazioni in parti eguali. Al contrario sì nella pura risonanza come nel fenomeno del Sig. Sauveur si sente il suono corrispondente a $\frac{1}{7}$ ancorchè non forma Armonìa, solo perchè è summoltiplice del fondamentale. Laonde siccome il concorso della proporzione coll' Armonìa si provò nel cap. 2 essere fondamento fallace per fondarvi la Musica, perciocchè talora concorre l' una coll' altra, talora nò, sarà egualmente fallace il concorso dell' Armonìa colla risonanza, giacchè risuonano molti suoni, che non formano Armonìa, ed altri, che la formano, non risuonano. Il concorso casuale di due effetti è sorgente d' infiniti errori massimamente nel popolo, il quale vedendo concorrere insieme due cose, facilmente suppone che l' una abbia connessione coll' altra.

Prendendo la risonanza della Duodecima e Decimasettima come sperimento fondamentale della Musica, bisongna in conseguenza asserire, come asseriscono gli Autori francesi, che l' armonìa equitemporanea è il primario scopo della Musica, e che da quella quasi secondariamente procede la melodìa, ovvero il canto d' una sola voce; di modo che la modulazione più grata sarebbe saltar cantando da una corda alla sua Duodecima, ed indi alla Decimasettima. Il far l' armonìa equitemporanea primario scopo della Musica si oppone al comun sentimento di tutti gli uomini, i quali in tanto adoprano la Musica, in quanto serve ad esprimere colla modulazione le passioni dell' animo, e per ciò non vi è assolutamente bisogno di suoni equitemporanei. Più falso ancora è il supposto, che la modulazione più grata consista in tre corde, per le quali niuna voce può facilmente modulare; non è certo la Natura così tiranna verso di noi, che ci mostri da lontano piaceri impraticabili (3). N 2 Dalla

(3) Il suono fondamentale colla Duodecima e Decimasettima formano la proporzione aritmetica 1: 3: 5, della quale si serve il Signor Rameau per far molti ragiona-

I I.

Basso fondamentale.

Dalla risonanza ricavano gli Autori francesi la modulazione del Basso fondamentale. Il Basso fondamentale, dicono, dee naturalmente seguire il filo della generazione de' suoni, passando da ogni corda alla Terza o Quinta, e più presto a questa, che è intervallo più perfetto di quella; sicchè la serie di Quinte *Do*: *Sol*: *Re*: *La*: *Mi*: &c. è la più naturale modulazione di detto Basso (4). Ma il Basso fondamentale, come si dimostrerà nel lib. 3, s' indirizza principalmente a determinare il Modo in cui si canta, e quella serie di Quinte niun Modo determina. Particolarmente dando a ciascuna di quelle corde la Terza maggiore, come richiede il fenomeno della risonanza, ne divien una serie di accordi senza legame alcuno, e fuor d' ogni Modo. Vero è che il Sig. d'Alambert, quando altrimenti non può concordar la teorica colla pratica, sostituisce quasi alla sfuggita la Terza minore per la maggiore, ma consistendo l' Armonìa nella risonanza, la Terza minore, che mai risuona, non può formar Armonìa.

Conferma il Sig. Rameau dover il Basso fondamentale da *Sol* passare alla Quinta *Re*, perciocchè sonando *Sol*, l' orecchio si sente colla risonanza colpito di *Re*, ed in conseguenza desidera passar all' Armonìa di *Re* piuttosto che ritornar a *Do*, di cui non à, mentre si suona *Sol*, impressione alcuna. Da sì fatto raziocinio si conclude, che la cadenza perfetta da *Sol* in *Do* è contraria al fenomeno della risonanza, ed al desiderio dell' udito; e che cosa si può dire

---

gionamenti fallaci, e confermare il comun errore, che suppone la Musica parte della Matematica. Il Signor d'Alambert nel discorso preliminare riprova l' abuso, che si fa nella Musica delle proporzioni; e l' istesso avrebbe detto della Fisica, e delle ragioni numeriche, se il credito del Signor Rameau non l'avesse abbagliato.

(4) Tratta di ciò il Signor Rameau nel cap.4 del nuovo sistema di Musica teorica; e lo spiega il Signor d'Alambert nel cap.3 del lib. 1.

dire più contraria di questa alla comune sperienza? Soggiunge bensì il Sig. Rameau, che stando il canto per finire, da *Sol* si ricade in *Do* per riposarsi nel suono generatore. Ma mentre si suona *Sol*, non vi è impressione alcuna, che determini il canto a finire. Anzi la risonanza di *Sol*, come dice l' Autore, fa desiderare l' Armonìa di *Re*, questa quella di *La*, quest' altra quella di *Mi*, di sorte che secondando il desiderio dell' udito, il canto non finirà mai. Molto meno concorda colla risonanza ciò che nell' artic. 43 dice il Sig. d' Alambert, che l' udito, ricevuta l' impressione d' un Modo, desidera tornar al medesimo. Onde sonando l' Armonìa di *Sol*, l' udito dall' un canto desidera passar all' Armonìa di *Re*, dall' altro ritornar a *Do*. Questi due celebri Autori si trovano spesso in contraddizione, talora l' uno coll' altro, talora ognun con se stesso. Finalmente tanto il Sig. Rameau quanto il Sig. d' Alambert vietano severamente condurre il Basso fondamentale dalla Quarta *Fa* alla Quinta *Sol*, perciocchè niuna delle due è generatrice dell' altra. Ma nel libro 3 si proverà essere la modulazione *Fa*: *Sol*: *Do* proprissima del Basso fondamentale.

111.

Origine dell'Armonìa di Terza minore.

Siccome dalla risonanza non si deduce che l' Armonìa di Terza maggiore, prende il Sig. Rameau per secondo sperimento fondamentale il fremito delle corde, per ricavare indi l' Armonìa di Terza minore. Si accordino due corde *La*♭ *Fa* (esem. 5.) sotto alla fondamentale *Do*, l' una in Duodecima, l' altra in Decimasettima con esso lei. Sonando la fondamentale *Do*, le corde *La*♭ e *Fa* fremono, dice il Sig. Rameau, senza risonare, il qual fremito, soggiunge, ci mostra certa natural connessione di *Do* con *La*♭ e *Fa*. Si trasporti *La*♭ sopra *Fa*, e ne diverrà l' Armonìa di Terza minore *Fa*: *La*♭: *Do*, che si potrà applicar a qualsivoglia

glia altra corda, v. g. a *Do*, e formar l' Armonìa di Terza minore *Do*: *Mi*ᵇ: *Sol*. Non piace al Sig. d' Alambert un' origine così capricciosa dell' Armonìa minore. In fatti non si comprende, che fenomeno musicale possa essere quel fremito senza suono. S' egli è il tremore impresso dalla corda *Do* in *La*ᵇ e *Fa*, tal fenomeno è una meccanica comunicazione del moto, che non à connessione veruna coll' armonìa, come non l' à il tremore, che imprimono le corde d' un Contrabasso nelle mura d' una casa. Oltracciò perchè la corda *Do* genera la risonanza di *Mi* e *Sol*, ancorchè *Do* si trasporti sopra *Mi*, nell' accordo *Mi*: *Sol*: *do* rimane sempre per fondamentale *Do*: dunque essendo *Do* generatrice del fremito di *La*ᵇ e *Fa*, ancorchè *Do* si trasporti sopra *Fa*, nell' accordo *Fa*: *La*ᵇ: *do* sarà sempre fondamentale *Do*, che è grandissimo assurdo.

Il Sig. d' Alambert, tralasciando quel fremito, si propone di ricavar dalla risonanza l' Armonìa di Terza minore. Nell' Armonìa, dice, di Terza maggiore *Do*: *Mi*: *Sol*, perchè *Mi*: *Sol* è Terza minore, il *Mi* non fa risonare *Sol*: si sostituisca però in luogo di *Mi* altra corda, che unitamente con *Do* faccia risonare *Sol*: sarà tal corda *Mi*ᵇ, o sia la Terza minore di *Do*: così essendo *Mi*ᵇ: *Sol* Terza maggiore, *Mi*ᵇ unitamente con *Do* farà risonare *Sol*. Quest'origine della Terza minore distrugge il fondamento di tutta la teorica francese, secondo la quale il Basso fondamentale d' un accordo è la corda generatrice dell' Armonìa in esso contenuta; ma essendo *Do*: *Mi*ᵇ Terza minore, *Do* non genera nè fa risonare *Mi*ᵇ: dunque *Do* non potrà essere fondamentale di *Mi*ᵇ, vale a dir che l' Armonìa di Terza minore non à veruna fondamentale. Il Sig. Rameau previde benissimo essere necessario, oltre alla risonanza, un secondo sperimento, da cui ricavare l'Armonìa di Terza minore: certo non gli riuscì di ben fondarla nel fremito delle corde; ma il Sig. d' Alambert, volendo rapportar tutto alla risonanza della Terza maggiore, lascia la metà della Musica senza fondamento.

IV. L'Ar-

I V.

Origine della Scala.

L' Armonìa di Terza maggiore o minore è la parte caratteristica del Modo, che però si divide in maggiore e minore. L' estensione del Modo maggiore, dice il Sig. d' Alambert nel cap. 4 del lib. 1, abbraccia tre fondamentali distanti l' una dall' altra una Quinta co' loro rispettivi suoni generati, e la seconda di quelle fondamentali dà nome al Modo. v. g. *Fa*: *Do*: *Sol* è il Basso fondamentale del Modo *Do*, ed aggiungendovi le rispettive Terze e Quinte, *Fa*: *La*: *do*, *Do*: *Mi*: *Sol*, *Sol*: *Si*: *Re*, l' aggregato di queste corde è l' estensione del Modo *Do* (esem. 6.). E poichè secondo il Sig. d' Alambert la trasportazione d' un suono alla sua Ottava non muta la sostanza dell' Armonìa, dalle corde del Modo *Do*, fatte le convenienti trasportazioni, ne diverrà la Scala *Do*: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*: *Si*: *do* (esem. 7.). E giacchè la trasportazione d' un suono alla sua Ottava non muta punto la sostanza dell' armonìa, a ciascuna delle corde dell' esempio 7 dovrà darsi il medesimo Basso, che à nell' esempio 6.

Così par doversi argomentare dal cap. 4 del Sig. d' Alambert; ma nel 6 si distrugge ciò che sembra dedursi dal 4. In questo dice che le corde del Modo *Do*, procedono dal Basso *Fa*: *Do*: *Sol*, e nell' altro che la Scala dello stesso Modo non procede precisamente dal Basso *Fa*: *Do*: *Sol*. Or che cosa è questa Scala se non che le corde del Modo *Do*, trasportate alcune alle rispettive Ottave? il che non mutando secondo lui la sostanza dell' armonìa, neppur dovrà mutare il Basso fondamentale. Bisogna, soggiunge, alle due Quinte *Fa*: *Do*: *Sol* aggiungerne un' altra *Re*, e dal Basso *Fa*: *Do*: *Sol*: *Re* dedurre la Scala, come si vede nell' esem. 8, dove la corda *La* non á più il Basso *Fa*, che secondo il cap. 4 le compete: vale a dire, che la corda *La* generata secondo il cap. 4 da *Fa*, nel cap. 6, senza farvi mutazione sostanziale, non è più generata da *Fa*. E per qual

ra-

ragione il cap.6 contraddice al *4*? La ragione, che il Sig. d' Alambert artifiziosamente sfugge di dare, si è, perchè se alla corda *La* della Scala si dá il Basso, che secondo il cap. 4 la genera, ne divien in quello il moto di grado *Fa*: *Sol*, proibito nel cap. 3. Ma eccovi la bella concatenazione di questa teorica: il cap. 4 è conseguenza immediata del 3; eppure se alla corda *La* si dà il Basso, che secondo il cap. 4 le compete, si distrugge il cap. 3.

Supponendo il Sig. d' Alambert, che tre corde distanti l' una dall' altra una Quinta sono il Basso fondamentale del Modo della corda del medio, le tre corde *Do*: *Sol*: *Re* del Basso della Scala (esem. 8) costituiranno il Basso fondamentale del modo della Quinta *Sol*. Indi conclude che la Scala parte stà in un Modo, parte in un altro, ovvero che in arrivando a *Sol* si passa al Modo della Quinta: però replica la Quinta *Sol*, supponendo farsi ivi certo riposo per mutar di Modo. Generalmente, dice, qualor si fanno tre Toni successivi, come da Fa, a *Si*, si muta di Modo. Questa dottrina si oppone tanto al comun sentimento de' Pratici, che l' istesso Signor d'Alambert nel cap. 13 procura di ridurre tutta la Scala al Modo, in cui essa comincia, dicendo rimanere tutta in detto Modo, qualor al Basso *Re* (esem.8) si dà l' accompagnamento di Terza minore con Settima, e soggiunge che per passar assolutamente al Modo della Quinta, bisogna far maggiore la Terza di *Re*. Questa dottrina del cap.13 è certissima, ed in conseguenza è falsa quella del cap.6, che a nessun Pratico è venuto mai in pensiero, mutarsi di Modo, qualor facendo la Scala si arriva alla Quinta. Anzi i tre Toni successivi da *Fa* a *Si* sono così propii del Modo, in cui la Scala comincia, che se per evitarli, la Settima si facesse minore, allora per appunto si mutarebbe di Modo. Il riposo, che il Signor d' Alambert suppone nella Quinta, è un artifizio ricercato per dar tempo al Basso di sfuggire il moto di grado *Fa*: *Sol*, che senza quel riposo farebbe necessariamente.

Non

Non parlo della Scala del Modo minore, la quale componendosi, secondo il comun sentimento, di tre Armonie di Terza minore, *Re: Fa : La*, *La : Do : Mi*, *Mi : Sol: Si*, non à fondamento alcuno nella risonanza, che costantemente dà la Terza maggiore. E le ragioni immaginate dal Signor Rameau per ispiegare, perchè nella Scala ascendente del Modo minore la Sesta e la Settima sono maggiori, e minori nella discendente, sono così frivole, che l'istesso Signor d'Alambert sinceramente confessa, essere in questa parte difettuosa la teorica, ch' egli spiega.

V.

Altri difetti di questa teorica.

Finalmente a tenore che il Signor d'Alambert si avvicina alla pratica, distrugge artifiziosamente quanto resta stabilito ne' primi capitoli. Nel cap.12 accorda finalmente al Basso il moto di grado *Do: Re*; e benchè soggiunge doversi dar a *Re* Terza minore con Settima, ciò però non toglie che il Basso v' interrompa il filo della generazione de' suoni, che fu ne' primi capitoli l' unico fondamento per negarli il moto *Fa: Sol*. Vero è che questa contraddizione vien palliata con chiamare l' accordo *Re: Fa: La: Do* accordo *di doppio uso*, cioè detto accordo vien ad essere l'accordo di Quarta *Fa: La: Do. re* rivoltato: però ancorchè il Basso da *Do* passi a *Re*, si può ancora supporre in *Fa* con movimento conforme alla generazione de' suoni. Per dir il vero, io non intendo questo *doppio uso* dell' accordo di Quarta. Sonandosi l' accordo di Quarta, o il Basso fondamentale si trova in *Re*, o in *Fa*, o unitamente in *Re* ed in *Fa*? Se si trova unitamente in *Re* ed in *Fa*, passando indi, come è naturale, alla Quinta *Sol*, farà due movimenti di grado, l'uno da *Do* a *Re*, l'altro da *Fa* a *Sol*, vale a dire, che per palliare un moto di grado, gli verranno attribuiti dne. Se sarà solamente in *Re*, farà il moto di grado *Do: Re*; se in *Fa*, farà il moto di grado *Fa: Sol*,

e giammai si salva la presupposta generazione de' suoni. Quell' accordo contiene certamente due Armonìe perfette, *Re: Fa: La*, e *Fa: La: Do*, ed in conseguenza à due corde di Basso fondamentale, cioè *Re* e *Fa*; ma in ogni caso particolare si deve determinare qual corda di quelle due è Basso, e non lasciare questo ambiguo e dubbioso, come fa il Signor d'Alambert, per non contravenir apertamente al cap. 3.

Ma neppur quest' ambiguità si sostiene lungamente, che alla fine nel cap. 13 vien apertamente concesso al Basso ciò che gli vien apertamente negato nel cap. 3. Dice il Sig. d'Alambert nel cap. 13, che dopo il generatore *Do* può indifferentemente succedere o l' accordo *Re: Fa*✲*: La: Do*, o *Re: Fa: La: Do*, passando poi nell' uno e nell'alro caso a *Sol*. Or che differenza vi è tra la successione di accordi dell'esemp. 9 e quella dell'esem. 10? Nell'uno e nell'altro caso il Basso dalla Quarta và alla Quinta, ed indi alla Prima del Modo: perchè dunque nel cap. 3 si proibisce l'esempio 10, e nel 13 si concede il 9? In somma il Signor Rameau non avrebbe certo dato così utili regole per la pratica, se con queste regole non avesse distrutta la sua teorica.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem Cogitat. *Hor. Art. poe.*

Franc. Arnaudies inv. et delin. *Ioan. Brunetti inc.*

LIBRO II.

DELL' ORIGINE

DELLA MUSICA.

SE le corde fondamentali della Muſica, l'Armonìa di Terza e Quinta, e la Scala doveſſero ricavarſi da proporzioni, o da oſſervazioni di Fiſica, ſolamente le uſerebbero le nazioni capaci di tali conoſcimenti; e quantunque gli uomini foſſero da Natura portati a cantare, i ſiſtemi di corde muſicali ſarebbero tanti, quante ſono le nazioni. Siccome perchè tutti gli uomini procurano per iſtinto di natura ripararſi dall' intemperie dell'aria, i fondamenti dell' Architettura ſono comuni a tutte le nazioni; ma dipendendo la miſura delle colonne e

d'altri ornamenti da certe proporzioni e riflessioni, ogni nazione à la sua peculiar maniera di fabbricare. Il gusto della Musica varia certo coll' indole e diversa educazione delle nazioni; ma tutte, come si vedrà nella seconda Parte di quest' Opera, usano le medesime corde, la medesima Armonìa, e la stessa Scala: bisogna dunque che l' Uomo porti nel proprio essere l' origine della Musica, che come si dimostrerà in questo Libro, procede insieme col linguaggio dall' istinto.

C A P. I.

Che la Musica sia un vero linguaggio.

I.

Natura della Musica.

IL parlare consiste nel modificar il fiato coll' organo della voce proprio del soggetto che parla, per manifestare così i sentimenti dell' animo: onde a' soggetti privi o di bocca o di fiato no si attribuisce il parlare, che con una locuzione metaforica procedente dal vizio della fantasìa spiegato nel cap. 2 del lib. antec. Bisogna però nella favella distinguere le parole da' toni della voce: quelle s' indirizzano alla mente degli ascoltanti per far loro comprendere le proprie idee: questi vanno direttamente all' animo per imprimere in esso gli affetti convenienti all' idee. E siccome l' idee e gli affetti hanno una comun origine nell' immaginativa, le parole o l' idee senza i toni commuovono indirettamente l' animo; ed i toni senza le parole risvegliano indirettamente l' idee. Così sperimentiamo che concepita l' idea d' un oggetto amabile, si risveglia subito l' affezione dell' amore; e qualor per puro effetto del sangue si commuove qualche passione, tosto si risveglia nell' immaginativa l' idea dell' oggetto, che l' à cagionata altre volte. Or nel parlare, benchè

chè gli uomini non si prefissano se non se manifestare le proprie idee, e questo sia secondo la loro intenzione lo scopo del parlare, tuttavia senza riflettervi attaccano direttamente l'animo co' diversi toni della voce, chi più, chi meno, secondo l'attitudine del proprio organo, e l'affetto che lo muove a parlare.

Dalla suddetta natura della favella chiaramente si scorge essere la Musica un vero linguaggio. Nel canto delle parole la Musica adorna queste di varietà di toni per far nell'animo più viva impressione. Nella modulazione senza parole pure si propone l'istesso, cioè commuovere l'animo co' toni della voce: e per la natural concatenazione degli affetti colle idee la Musica supplisce alle parole, massime negli oggetti che fanno nell'animo viva impressione: così un concerto di strumenti ci mette innanzi una tempesta, una zuffa, un tremuoto, una passione d'ira, o di amore, e come potrebbe far un Oratore eloquente, c' intenerisce, rincora, contrista, e rallegra. Aggiunge ancora la Musica alle parole certa forza di significare, che da per se stesse non hanno. V. g. la parola *amore* significa solamente certa inclinazione dell'animo verso un oggetto che piace; ma l'amore varia colle condizioni delle persone: la femina generalmente ama più teneramente che l'uomo, e perch' è debole di spirito, ama con amore timido e geloso; al contrario dell'uomo, che se non è di animo feminile, ama con amore più nobile. Per quanto si rappresenti forte l'amore d'Enea verso Didone, non si convien ad un tanto Capitano la tenerezza, che nel giovenetto Artaserse non è disdicevole. E sebbene l'espressione *io vi amo* da se non significa che quella general inclinazione dell'animo, pure la Musica fa significar a quelle parole qualunque sorte di amore; però altrimenti deve cantarle una femina gelosa, altrimenti un uomo di spirito nobile. Enea le canterà con un tono di voce sodo e sostenuto; Artaserse con una melodìa tenera e dolce; Didone con una modulazione affannata.

Indi

Indi si fa palpabile l'errore degli Autori francesi, che per dedurre la Musica dalla risonanza delle corde, presuppongono la melodìa essere quasi effetto secondario dell'Armonìa, ovvero che l'oggetto primario della Musica sia l'Armonìa equitemporanea di Terza e Quinta. Questo, come ognun ben vede, è un presupposto falso nato da un falso principio. Il primo scopo della Musica è l' istesso che lo scopo del parlare, cioè l' esprimere colla voce i sentimenti e gli affetti dell' animo; però ci diletta il canto senza l' armonìa, purchè sia espressivo di qualche affetto. Per il contrario il più armonioso concerto di strumenti, che nulla esprime o significa, è una Musica vana, somigliante a' deliri d' un infermo. Piuttosto deve chiamarsi oggetto secondario della Musica l' armonìa equitemporanea, la quale precisamente s' indirizza ad aumentar il piacere della melodìa, e rinforzare vieppiù l' espressione.

I I.

Origine e natura, e regole della Musica.

I Greci, che parlarono la lingua più coltivata dell' Europa, ebbero una parte della Gramatica chiamata *Prosodìa*, la quale insegnava a regolar i tempi ed i toni delle sillabe per parlare con buona maniera. E benchè le nostre lingue per la nostra barbarie sono sprovvedute di tal teorica, pure ciascuna à la sua natural prosodìa, o peculiar maniera di variare i tempi ed i toni della voce. Ed essendo anche questo l'oggetto della Musica, avrà questa una comun origine colla prosodìa. Or qual sciocchezza non sarebbe il dire, che per parlare con buona maniera bisogna misurare le distanze de' Pianetti, e secondo queste misure ordinare poi i toni della voce? Oppure che i toni del parlare si contengono in una formola algebraica, o nelle proprietà del circolo? ovvero che ci vengono dalla Natura mostrati in qualche fenomeno di Fisica? Le regole di prosodìa sono come quelle della Retorica, le quali non hanno avuto fuor dell'

dell' uomo fondamento nè origine. I primi Oratori usarono col puro istinto di natura esprimere un' idea o un affetto con certa combinazione di parole, che essendo piaciuta, si propose poi come esemplare o come regola per coltivare negli Oratori il buon gusto, che la ispirò a' primi. Così pure formarono i Greci le regole di prosodìa, cioè notando e riducendo ad osservazioni generali i tempi ed i toni della voce, che per puro istinto di natura si adopravano nella più ornata maniera di parlare. E di questa sorte ancora si dedurranno nel lib. 3 le regole della Musica.

Le regole della Musica non sono assolutamente necessarie per cantare o per comporre, come sono necessarie le regole di Geometrìa per risolvere un problema. Ciò procede perchè la pratica della Geometrìa consiste nell' applicazione meccanica delle regole; ma la pratica della Musica precisamente dipende dall' esercizio d'una facoltà dell' uomo, che à in se stessa tutta la virtù necessaria per esprimere co' convenienti toni della voce, o favellando o cantando, qualunque siasi affetto dell' animo: le regole solamente sono osservazioni o riflessioni sopra i toni; e la mancanza di vere riflessioni non è assoluto impedimento per le operazioni dell' uomo procedenti da puro istinto. In fatti bisognarebbe dar alle fiamme quasi tutte le composizioni di Musica, se fosse stata necessaria ne' loro Autori la scienza delle vere regole. Per la detta ragione ancora mentre si risolve un problema geometrico, conviene tener la mente rivolta alle regole; altrimenti non possono applicarsi a' casi particolari. Ma per comporre in Musica, bisogna abbandonarsi nelle braccia della Natura, e lasciarsi condurre dalle sensazioni, che risveglia il soggetto da mettere in Musica. Anzi dal pensare alle regole mentre si compone, ne divien comunemente una composizione puerile ed insulsa. Ed eccovi la ragione perchè i Maestri di Cappella troppo contrappuntisti sono il più delle volte pessimi Compositori.

Non

Non per questo le regole della Musica sono inutili. Certo è ritrovarsi alcuni, pe' quali non solo le regole della Musica, ma quelle ancora della Logica e dell' Eloquenza sono inutili. Ma questi sono talenti rari. Generalmente le facoltà dell' uomo sono simili ad un terreno inculto, che da se non produce che frutti silvestri. Le regole della Musica ci appianano la strada, ci spogliano de' vizj, ci mettono ad un tratto avanti a gli occhi ciò che è dato per natura all' uomo di poter fare, e che senza le regole, come tutto dì ci mostra la sperienza, non si acquista senza un lungo e fastidioso esercizio. In somma le regole della Musica ci risvegliano le naturali sensazioni, che fecero cantar i primi abitatori della Terra. Ravvivate queste sensazioni, le regole divengono quasi inutili.

CAP. II.

Dell' istinto.

I.

Che cosa sia istinto.

LA Musica ed il linguaggio, come costa dal cap. antec. procedono da una medesima origine, che secondo il mio parere è l' istinto umano. Ma lasciando la cosa in questi termini generali, potrebbe dirsi aver io rifiutate le altrui opinioni, per sustituirvi una parola presso al comun degli uomini vaga e confusa, e mal intesa da molti Filosofi. Per isfuggire dunque questa critica, ò stabilito di far nel presente capitolo una breve digressione per ispiegare ciò che si deve intendere colla parola *istinto*.

Il Mondo non sarebbe opera d' un Autore sapientissimo, se tutte le sue parti non fossero tra di loro connesse cospirando unitamente alla perfezione del Tutto. Se l' uomo fosse, come se lo figura-

gurarono molti Filosofi, un essere posto sopra la superficie della Terra precisamente per godere del Mondo, o egli non sarebbe parte del Tutto, o sarebbe una parte superflua, e l' uno e l' altro repugna alla sapienza dell' Autore della Natura. Or per giudicare sì del Tutto come delle parti noi non abbiamo che tre mezzi, cioè la sperienza acquistata pe' sensi, la propria consciénza, e l' analogìa. Quando altri ride, o piange, non si manifesta al di fuori che il moto degli organi co' suoni, che sono un effetto meccanico di quel moto: ma siccome la consciénza mi convince, che in sì fatte operazioni io sento interiormente qualche affezione, e che questo sentire non è trasportarsi da un luogo ad un altro, argomentando per analogìa attribuisco agli altri uomini l' istesso principio di sensazione, che in me sperimento. E se quest' analogìa basta per supporre tutti gli uomini sensitivi, dee pur bastare per supporre sensitive le bestie, nelle quali ci fa veder la sperienza le medesime operazioni, che nell' uomo procedono da un principio di sensazione.

Qual sia la natura fisica di questo principio non fa al nostro proposito investigarlo. Quello che la sperienza unitamente coll' analogìa mi sembra dimostrare si è, che le operazioni di detto principio non sono state dall' Autore della Natura abbandonate al caso, come tacitamente presuppongono i Filosofi, che non ammettono altro determinativo delle operazioni degli animali, se non le impressioni de' sensi esteriori. Per quanto siano implicate le circostanze, che determinano un corpo a muoversi, il suo moto si riduce alla semplicissima legge dell' equilibrio: onde se non vogliam far torto alla sapienza dell' Autore della Natura, le sensazioni degli animali devono pur rapportarsi ad una legge o scopo invariabile, nel quale ultimamente si risolvano le loro operazioni. Voglio dire, che quando l' uomo o la bestia ferita d' una sensazione di dolore, strilla, questo grido non è effetto immediato di quella sensazione; ma bensì di certa legge o determinazione intrinseca all' essere d' ogni anima-

 le

le di usar degli organi mosso dall' interesse di conservare la vita. Or l' interesse della propria conservazione è anch' esso una sensazione di piacere di vivere, la quale non si può acquistare pe' sensi esteriori, che niun oggetto particolare ci può infondere l' interesse o piacere di conservare noi stessi. Egli è dunque una sensazione innata impressa originalmente dall' Autore della Natura. E tal sensazione è ciò che io chiamo *istinto*; la di cui natura ed effetti si vedranno più distintamente ne' seguenti articoli.

II.

Istinto delle bestie.

Le sensazioni sono senza dubbio conoscimenti. Il conoscimento, che io ò de' colori, consiste nelle sensazioni avute de' medesimi. Le sensazioni lasciano nel cervello certe impressioni materiali, che messe in agitazione ci rinnovano il conoscimento dell' oggetto, che le produsse. Se l' impressione del cervello è così penetrante e ben distinta, che qualor si rinnova, ci dà a ravvisare chiaramente l' oggetto colla sensazione causata dalla sua presenza, tal impressione si chiama *immagine* o *idea* dell' oggetto, e l' aggregato di queste idee è l' immaginativa o fantasìa. Bisogna però distinguere il conoscimento, che seco porta ogni sensazione, dalla riflessione. La riflessione consiste nel mettere a confronto l' idee, e conoscere per qual verso sono simili, per quale dissimili. Or essendo stato provato nell' artic. antec. che la bestia sente, ella in conseguenza conosce, ed à immaginativa; ma non ci dà sicuro indizio di riflessione, poichè tutte le sue operazioni, come or ora vedremo, si rapportano facilmente all' istinto di sopra stabilito.

Figuriamoci una bestia già fatta e ben organizzata; ma che non abbia ancora fatto movimento alcuno, ne' ricevuta veruna impressione: e sia la prima impressione una gagliarda puntura. La bestia immediatamente si darà alla fuga strillando; e quest' uso degli orga-

organi non può attribuirsi nè alla sperienza, nè alla riflessione: egli è dunque puro effetto dell' istinto. Cioè tutte le sensazioni sono o dilettevoli, o dispiacevoli: dilettevoli sono quelle, che quasi rassettando la macchina, ravvivano l' innato piacere di vivere; dispiacevoli sono le contrarie, che guastando di qualche modo la macchina, sminuiscono quel piacere. Or l' intima struttura della bestia è tale, che da ogni scossa de' nervi fatta con ciascuna sensazione risulta negli organi il movimento conducente ad assicurar il piacere di vivere, siccome da qualunque percossa fatta sopra un corpo ne divien un movimento tendente all' equilibrio.

Non è però l' uso degli organi cieco e macchinale, come suppongono i Filosofi, che hanno fatto le bestie pure macchine. Primieramente la sensazione v. g. di dolore è anch' essa nella bestia un conoscimento del proprio bisogno; e la scossa de' nervi che la fa strillare e fuggire, fa nella sua immaginativa una seconda impressione, che le dà un conoscimento pratico dell' uso della propria macchina. Quindi è che la bestia non à bisogno di studiare anticipatamente come si dee prevalere de' membri e degli organi ne' bisogni; ogni particolar sensazione le dà colla scossa de' nervi e del cervello il conoscimento pratico di quello che le convien fare. Nell' odore dell' erba medicinale presente il cane il sollievo, e questo piacere lo muove a mangiarla senza riflessione, ma con conoscimento del sollievo. Le sospensioni, che hanno fatto credere a molti Filosofi che la bestia raziocina e delibera, sono fluttuamenti di diverse sensazioni, tra le quali resta la bestia come indecisa, a guisa d' una bilance, che caricata di pesi pressochè eguali si muove alternativamente in giù ed in su; colla differenza però che la bestia conosce le sue diverse sensazioni, ed in fine senza deliberare vien determinata ad operare da quella, che colle replicate scosse de' nervi o degli spiriti animali acquista più vigore.

Gli scavamenti delle formiche, l' architettura de' castori, la

tela del ragnuolo, il favo delle api, e cent' altri maravigliosi artifizj delle bestie procedono dal medesimo principio unitamente colla particolar organizzazione di ciascuna specie. V. g. l' intima struttura della formica è tale che l' impressione dell' aria cagiona nella sua immaginativa una tal sensazione di dispiacere, che si sente determinata a scavare la terra per assicurar il piacere di vivere. E siccome l' organizzazione di tutte le formiche è sostanzialmente l' istessa, sono del pari uniformi le sensazioni ed i conoscimenti, ed in conseguenza i loro scavamenti.

III.

Istinto dell' uomo.

L' umana facoltà di riflettere si ricava, come quella di sentire, per pura analogìa. I Filosofi, che hanno attribuito alla bestia la facoltà di conoscere, hanno stimato doverle in conseguenza concedere la memoria. Ma secondo il mio parere la memoria è il primario distintivo dell' uomo. La conscienza convince ognuno, che molte idee, che gli si risvegliano, non sono nuove. Questo conoscimento, che si chiama *memoria*, non è una sensazione acquistata pe' sensi esteriori; è bensì una riflessione sopra le proprie idee, della quale non ci danno indizio le bestie, come neppur gli uomini muti, ne' quali supponiamo la memoria solo perchè nella forma e nell' esterne operazioni sono simili a noi. Dalla parola e dal discorso si ricava con più sicura analogìa che la riflessione è comune a tutti gli uomini. La propria conscienza mi convince, che quando io discorro, rifletto sopra le mie idee, conosco la loro somiglianza e dissomiglianza, e manifesto al di fuori colla parola queste riflessioni. Onde sentendo discorrere gli altri uomini, suppongo in essi il medesimo principio di riflessione, che in me sperimento.

La facoltà di riflettere sopra le proprie idee non si estende a conoscere senza lo studio e la sperienza la meccanica struttura degli

orga-

organi, nè l'uſo che ſecondo i biſogni poſſiam far de' medeſimi. Onde l'uſo degli organi, che non ſuppone ſperienza alcuna, ſi dee ripetere da altra facoltà. Toſtochè naſce un bambino, sà uſare della bocca, della lingua, e delle labbra per ſucciare il latte, ſenz' avere per anche potuto acquiſtare colla ſperienza tal uſo degli organi. La prima volta che vien colpito un fanciullo di qualche repentina impreſſione di ſpavento, di gioja, o di dolore, prorompe in certi atti, ſulla di cui conneſſione con quella impreſſione non à potuto ancora far rifleſſione alcuna. Si ſuppone comunemente, che le lingue s'imparano colla ſperienza, ovvero ſentendole parlare. Ma tale ſperienza ſarebbe inſufficiente, se l'uomo non aveſſe in ſe ſteſſo qualche determinativo innato per uſar dell' organo della voce adattatamente al fine di manifeſtare le idee, ed articolar le parole che ſente. L'uomo non à un determinativo innato per fabbricare *v. g.* un orologio, e però non baſta per fabbricarlo il vederlo: biſogna inoltre avere un'idea diſtinta di tutte le parti, e de' movimenti, che ciaſcuna deve fare, per ben regolare l'indice. Egualmente ſe un fanciullo non aveſſe un determinativo innato, che ſenza previo conoſcimento li daſſe quaſi fatti i movimenti dell'organo della voce, gli abbiſognarebbe prima di parlare acquiſtar un' idea teorica di tali movimenti; altrimenti li ſarebbe così impoſſibile articolar le parole, com'è impoſſibile fabbricar un orologio con ſolo veder la moſtra ed il moto dell' indice. Eccovi dunque nell' uomo quel medeſimo iſtinto, o ſenſazione innata, che lo muove ad uſar degli organi ſenza previo conoſcimento di quel che fa: il qual principio opera diverſamente ſecondo le particolari impreſſioni degli oggetti; ſempre però tende al fine di goder della vita. Il vantaggio dell'uomo ſopra la beſtia ſi è, che riflettendo quello ſopra le proprie idee, le ſue ſenſazioni e conoſcimenti vengono più diſtinti, ed in conſeguenza più efficaci per metter in eſercizio l'iſtinto. Tuttavia opera più volte l'uomo per puro impulſo di eſſo. Allo

ſcro-

scroscio d'una fabbrica che crolla e rovina, tuttochè lo spavento li toglie l'uso della riflessione, si tira in dietro, e si ripara con più prontezza che se operasse con riflessione.

Non per questo l'istinto colpisce infallibilmente nello scopo di suggerire i mezzi più convenienti per conservare la vita. La sua legge si è di operare secondo l'impressione più viva di piacere, o di dolore; e gli oggetti non fanno sempre questa impressione per quel verso, che più conduce alla conservazione del nostro essere. Un cibo avvelenato non muove l'istinto del cane, che coll' odore grato che lo tradisce. E benchè l'uomo, potendo acquistar colla riflessione più impressioni e conoscimenti che il cane sull' istesso cibo, può astenersi da mangiarlo, con tutto ciò la riflessione lo tradisce forse più volte che non l'istinto il cane: co' falsi pregiudizj, che ci fanno fare spesso l'impressioni vivissime, si persuade l'uomo essere vantaggioso alla vita un piacere, che svanito è sorgente di molti mali.

Non vi è animale alcuno, che non si senta con piacere portato a convivere di qualche modo con altri della sua specie. Questa inclinazione è un principio di amore de' suoi somiglianti, che sviluppato nell' uomo è la sorgente della virtù (1). A prima vista pare che l'uomo sia in contraddizione con se stesso, mentrechè dall' un canto è geloso del proprio interesse; e dall' altro sacrifica alle volte il proprio interesse per occorrere a' bisogni altrui. La riflessione ci persuade convenire al proprio vantaggio la morte d'uno scelerato; con tutto ciò ad onta della riflessione e del proprio vantaggio il castigo di quell' infelice ci fa pietà. Pure questi sentimenti contrarj procedono da un medesimo principio. Nell' amor proprio o del proprio vantaggio è innestato l'amore di tutta la specie, onde egualmente è connatural all' uomo il piacere del proprio vantag-

(1) Intendo qui per *virtù* quei sentimenti ed atti che riguardano il bene altrui.

taggio, che l' orrore del male altrui. Poste a confronto queste due sensazioni, se l'orrore del male altrui fa impressione più viva che il piacere del proprio vantaggio, l' uomo è virtuoso. Se il piacere del proprio vantaggio fa impressione più viva che l' orrore del male altrui, l' uomo è scellerato. Ed in quella Repubblica sono giuste le leggi, ed i Cittadini felici, nella quale niun particolare è la vittima del vantaggio dell' altro.

I V.

Uso ed abuso della riflessione.

Il vivere consiste nell' esercizio delle facoltà proprie di ciascun animale. Ond' è che l'uomo anche nel puro esercizio di riflettere sente il piacere di vivere, e di esercitare la sua più nobile facoltà. Molti conoscimenti non portano seco altro piacere di quello, che è inseparabile dall' esercizio delle proprie facoltà. Tali sono i conoscimenti teorici, che compongono le scienze speculative. I conoscimenti pratici riguardanti le arti e la morale, siccome hanno per oggetto le operazioni esterne, ci danno a presentire i piaceri e dispiaceri, che tali operazioni sono atte a recarci. Hanno ancora i conoscimenti teorici per fondamento e primario oggetto qualche sensazione acquistata pe' sensi, che replicata più vòlte perde coll'assuefazione il senso di novità, senza il quale i piaceri e dispiaceri sono debolissimi e quasi nulli, e la corrispondente idea diventa un' idea teorica. Tal è l' idea dell' estensione proveniente dal continuo esercizio del tatto. Però l'idea dell' estensione, benchè non sia innata, è la più connaturale all'immaginativa dell' uomo.

Riflettendo sull' idea dell' estensione si forma la scienza più evidente, che è la Matematica, la quale si risolve in due principj, l' uno che il tutto è maggior della parte; l'altro che due cose sono eguali qualor posta l'una sopra l' altra si aggiustano perfettamente. Queste verità sembrano a prima vista principj innati della ragione, e an-

e anche per ciò si chiamano *assiomi*; ma in verità non sono che induzioni fatte sopra l' idea dell' estensione. L' immaginativa vede quelle due proprietà verificate in ogni corpo, e la riflessione le prende senza esitare per principj universali. La differenza tra gli assiomi matematici e le proposizioni dimostrabili è questa: gli assiomi sono induzioni formate immediatamente sopra l' estensione di qualsivoglia corpo. Le proposizioni dimostrabili contengono verità, che l' immaginativa non vede verificate in ogni particolar estensione, e però v'abbisogna dimostrare la lor connessione cogli assiomi, ovvero colle proprietà d' ogni estensione. Or se gli assiomi matematici sono pure induzioni, in vano si ricercano altri principj universali ed innati della ragione. E siccome l' uomo non riflette immediatamente sugli oggetti, ma bensì sopra le proprie impressioni, s' inganna spesse volte, attribuendo agli oggetti le proprietà delle impressioni, ed a queste le proprietà degli oggetti. Così abbiam veduto nel lib. antec. come i più avveduti Filosofi hanno attribuito a' suoni l' estensione e proporzioni delle corde. L' istessa Matematica, che è un' analisi dell' idea più chiara dell' uomo, dimostra alcune cose, le quali non sappiamo, se si convengono o nò alla vera estensione de' corpi. E se così interviene alla Matematica, che si dovrà pensar d' altre scienze? Sono infiniti i fantasmi, che l' immaginativa ci fa prendere per veri oggetti. L' impressioni de' sensi sono state per molti secoli supposte qualità aderenti a gli oggetti. L' essenza d' ogni cosa, dicono ancora molti Filosofi, si compone di genere e differenza: quello è un universale comune con cose di diversa specie: la differenza è un universale più ristretto, che vien in fine determinato dall' individuo, che è il concreto di tutti i predicamenti, il di cui astratto è l' individuazione. Queste analisi e composizioni metafisiche di astratti, concreti, universali, generi, e differenze, benchè possano giovare ad ispiegar alcune induzioni, sono in verità illusioni della fantasìa, che mal usate

ſate da Platone, ed adornate da Ariſtotele con parole ſpecioſe hanno per molti ſecoli ritardato il progreſſo della mente umana.

Piuttoſto è l' uomo capace di veri aſſiomi riguardo alla morale, che originalmente ſi fonda nella ſenſazione innata di umanitá, o amore di tutta la ſpecie umana. Riflettendo l' uomo ſu quella ſenſazione ſi forma i due veri aſſiomi fondamentali della morale, l' uno ch' egli dee procurarſi la maggior felicità; l' altro che dee fare i ſuoi ſomiglianti partecipi della medeſima. Queſte verità non poſſono dimoſtrarſi, perciocchè non hanno altro fondamento che la chiara e viva impreſſione imbevuta nel noſtro eſſere. Si applicano però con veri o falſi giudizj a' caſi particolari; ed in queſta applicazione ſi commettono facilmente molti errori, parte per mancanza di veri conoſcimenti, parte per la vivacità di certe ſenſazioni, che tolgono l' uſo della rifleſſione. Addurrò ſolo in eſempio l' origine dell' Idolatrìa. L' impreſſione di ſpavento, che fanno nell' uomo i fenomeni naturali contrarj alla ſua conſervazione, li fece ricercar la cauſa de' medeſimi per allontanarla da ſe. Ma l' ignoranza delle leggi della Natura unitamente colla ſperienza del modo come ſi governa l' umana ſocietà, diſtribuita in populi, tribu, e famiglie, li fece immaginare che la Natura ſi governi nella ſteſſa forma con diverſi Eſſeri inviſibili preſidenti chi dell' aria, chi del mare, chi della terra. E ſecondo che l' immaginativa de' popoli, determinata coll' impreſſioni del governo e dell' educazione potea figurarſi una potenza più o meno riſtretta, così moltiplicava o ſminuiva gli Eſſeri inviſibili: i quali eſſendo ſtati inventati per analogìa cogli uomini, furono al pari di eſſi ſuppoſti materiali, e capaci delle paſſioni proprie degli uomini prepotenti, quali ſono l' ira, la ſuperbia, la vendetta. Ed attribuendo alle paſſioni di queſte immaginate Divinità i ſuddetti effetti della Natura, non ſi riſparmiò il ſangue umano per placarle. Così l' iſtinto, che c' iſpira i ſentimenti di umanità, regolato

co' giudizj falsi conduce l' uomo ad essere inumano . Onde per acquistar la vera virtù, è necessario che l' immaginativa non si sia viziata con qualche particolar impressione, e che la mente sia ben fornita d' idee per non lasciarsi deludere da' fantasmi, e poter applicare secondo il merito degli oggetti i sentimenti innati di proprio interesse e di umanità.

V.

Origine delle arti.

L' immaginativa dell'uomo è infinitamente più capace di varie impressioni che non è l' immaginativa di qualsisia sorte di bestie. E questa varietà cresce vieppiù colla riflessione, che combinando le impressioni semplici, ne forma infinite altre composte e quasi nuove. Per questa ragione l'uomo è così vario nelle sue operazioni particolarmente nell'esercizio delle arti. La diversità di edifizj, che è capace l'uomo di fabbricare, è un indizio della fecondità della sua immaginativa. Al contrario la bestia ridotta ad un picciol numero d' idee semplici adattate alla sua organizzazione, e che non può combinare nè alterare colla riflessione, non varia giammai gli artifizj proprii della sua specie: dello stesso numero di giunchi fabbrica la rondinella oggigiorno il nido che lo fabbricò mille anni addietro.

Le arti umane possono dividersi in tre classi: l' una è di quelle che riguardano i nostri comodi e bisogni, come la Macchinaria, la Botanica, la Medicina. L'altra comprende le arti di genio, come la Pittura, la Poesìa, la Musica. Finalmente l' Architettura, e le arti chiamate volgarmente meccaniche, adornando col buon gusto le opere riguardanti i comodi della vita, possono chiamarsi miste. In ogni sorte di arti à grandissimo influsso l' istinto, senza il quale giova poco la riflessione. Un macchinista di rado giugne con raziocinj teorici ad inventar una macchina: s' egli è di fantasìa vivace, e tenace delle impressioni già ricevute, alla vista v. g. d' un peso da condursi a qualche luogo gli si risvegliano le impressioni,

che

che hanno correlazione col ſuo intento, e ſenza riflettere alle leggi generali dell' equilibrio inventa la bramata macchina. Non è gran tempo che fu la maraviglia di Roma il famoſo Zabaglia macchiniſta di S. Pietro. Egli ſeppe introdurre la gran guglia di Campo marzo per una porta così ſtretta, che il calcolo matematico dava quaſi impoſſibile l' intrapreſa: inventò le ſempliciſſime macchine da condurſi per le volte della gran Chieſa di S. Pietro: e fece più volte arroſſire i più valenti Architetti e Matematici. Egli però non ſapea, coſa voleſſe dire proporzione nè equilibrio, nè rendere ragione alcuna delle ſue ſempliciſſime invenzioni. Queſta ſorte d' ingegni arricchiſcono le arti di nuove ſcoperte, delle quali poi ne fa pompa la Matematica, adornandole di figure e di calcoli. Ma gli uomini, glorioſi de' loro inutili raziocinj, ſogliono attribuir al caſo così fatte invenzioni, e mandando in eterno obblìo i loro Autori, conſervano ſcrupoloſamente la ſtoria di quante bagatelle fecero e diſſero i Filoſofi, da' quali abbiam appreſa l' arte di guaſtare e diſſipare lo ſpirito.

Più riguardo ancora dovrebbe averſi all' iſtinto nella Medicina, eſſendo certiſſimo aver la Natura dato all'uomo, in grado più perfetto che alla beſtia, il diſcernimento de' paſcoli nocivi e giovevoli alla ſalute. E non oſtante che l' educazione guaſta comunemente l' iſtinto, pure le voglie di certi ammalati, che i Medici chiamano capriccj, ſono ſtate più volte la loro ſalute. Ma per noſtra ſventura, e per il prurito di raziocinare, i Medici ſi diedero dal bel principio a fondare la guarigione del corpo umano in teoriche fantaſtiche e micidiali: ſolo il ſiſtema de' quattro umori colle quattro qualità, inventato da Galeno per contrafare i quattro elementi d'Ariſtotele, à ſotterrato più gente che il ferro e la polvere.

VI.

Arti di genio.

Eſſendo l'uomo parte del Tutto, le ſue ſenſazioni devono ave-

re certa natural corrispondenza con ciaschedun oggetto ; sebbene colla combinazione di tante e sì diverse sensazioni , e co' giudizj falsi si possa alterare quella , che secondo la legge generale della Natura è propria d'un oggetto . A cagion d'esempio : la vista d'un uomo afflitto dee produrre nel nostro animo una simile sensazione di pena ; ma se l' animo è preoccupato della sensazione di vendetta , la pena del nemico piuttosto consola che dispiace . Or le arti di genio si propongono d' imitar la Natura ; onde il loro buon gusto consiste nella conformità degli oggetti inventati cogli oggetti naturali . Questa conformità conosciuta risveglia nell' animo certo piacere , che si chiama *senso di buon gusto* ; e chi lo à , sente a vista degli oggetti inventati le medesime sensazioni , che si convengono agli oggetti naturali . L' espressioni della Zenobia del Metastasio sono di buon gusto , perciocchè sono le più adattate alle circostanze d'una giovane innocente ed afflitta ; e chi non piange con Zenobia , non à senso di buon gusto . La naturalezza d' un oggetto è così invariabile come le leggi della Natura : ond' è che il buon gusto non è soggetto a variazioni ; il buon gusto dell' Eloquenza , della Poesìa , della Pittura , della Scultura , della Musica è oggigiorno l' istesso che fu già mille anni a dietro .

Al contrario il mal gusto si fonda nella stravaganza , ovvero nella disconvenienza degli oggetti inventati cogli oggetti naturali . E quella persona o nazione si dirà che à senso di mal gusto , che o per causa dell'educazione , o dell' organizzazione , si compiace colla stravaganza . Le circostanze , che possono nella nostra immaginativa guastare la naturalezza d' un oggetto , sono infinite : però il mal gusto è sommamente variabile . Per esempio gli assettamenti feminili par che abbiano per principio fondamentale il guastare di qualunque modo si sia la proporzione del corpo umano; e siccome questo guastamento si può fare d' infinite maniere , le mode delle femine sono così mutabili come i loro capriccj . Alcuni

Scrit-

Scrittori ſtimano il buon guſto un ſentimento relativo a ciaſcun ſecolo o nazione, di modo che l'Architettura gotica, dicono, ſi dee egualmente ſtimare di buon guſto riſpetto a' ſecoli paſſati, che la jonica e dorica riſpetto a' Greci. Ma queſto è penſar delle opere che devono imitar la Natura, come penſano le femine del belletto e della cuffia.

Dal fin quì detto ſi ſcorge che il ſenſo di buon guſto è un iſtinto, che unitamente coll'eſtro coſtituiſce il genio. L'eſtro conſiſte nella vivacità della fantasìa per ravvivare e combinare le immagini degli oggetti. Un Muſico di genio, che nel dramma della Didone mette in Muſica il congedo d' Enea, ſi rappreſenta al vivo l' interior combattimento d' Enea tra la virtù e la tenerezza, coll' amore diſperato di Didone. Queſte immagini lo commuovono come ſe toccaſſe con mano quegli oggetti, ed ora raffrena con Enea le lagrime, ora piange con Didone. La commozione dell' animo e della fantasìa gli riſveglia le ſenſazioni de' toni della voce più atti ad eſprimere quegli affetti, e così compone di buon guſto. Ma ſe avendo l' immaginativa vivace e feconda, o per vizio naturale, o acquiſtato, non ſente i convenienti affetti; o ſeppur ſentendoli, gli mancano le ſenſazioni de' toni per eſprimerli, benchè poſſa dirſi che à dell'eſtro, comporrà di mal guſto: e tutto dì ſi veggono diſegni, pitture, poemi, e componimenti in Muſica pieni d' invenzione, e di fuoco; ma privi di naturalezza e di buon guſto. Taluni per il contrario hanno guſto ſenza eſtro; cioè a viſta degli oggetti ben eſpreſſi ſentono le più convenienti ſenſazioni; ma non hanno l' immaginativa feconda per inventare. Queſti, benchè ſiano poco atti per eſercitare le arti di genio, ſono con tutto ciò attiſſimi per darne giudizio: ed io preferirò ſempre per giudice d' una Muſica un uomo culto e di buon guſto, ancorchè non conoſca il valor delle note, ad un Maeſtro di cappella, che abbia la teſta piena di contrappunto e di pregiudizj.

VII. Io

VII.

Opinione d' un moderno.

Io non poſſo tralaſciar queſto capitolo ſenza far una parola ſull'opinione d' un moderno erudito (2), che à fatto una belliſſima analiſi delle operazioni degli animali. Egli ſi figura un uomo, che chiama *ſtatua*, ben organizzato, ſenz' avere però ricevuta ancora impreſſione alcuna: e cominciando per fargli ſentir un odore, eſamina l' effetto, che farà in lui queſta prima ſenſazione. Paſſa poi a fargli ſentir altri odori; ed in queſta guiſa mettendo ſucceſſivamente in eſercizio gli altri ſenſi, diventa finalmente la ſtatua un uomo atto ad ogni ſorte di operazioni. Or pretende l' Autore, che ſe la prima ſenſazione è di dolore, la ſtatua ſentirà bensì il dolore; ma non avendo ancora conoſcimento del piacere, non lo deſidererà, nè ſi muoverà per procacciarſelo. A me pare, che ad ognuno ſi renderà inveriſimile, che avendo la ſtatua tutti gli organi pronti a qualunque movimento, rimanga immobile e come vera ſtatua nell'atto di ricevere una gagliarda puntura. Il ſenſo comune coſtrigne l'Autore a preſupporre ciò che ſembra per altro di voler negare. Egli dall' un canto pretende che tutte le facoltà dell' uomo ſi formino colle ſenſazioni de' ſenſi eſteriori, e che non ſi acquiſti l'uſo degli organi, ſe non che colla ſperienza e colla rifleſſione; ma da un altro canto chiama *ſegni naturali* del dolore le grida e contorſioni, con cui lo vogliamo ſcacciare. Or perchè queſti ſono ſegni naturali del dolore, ſe non perchè naturalmente riſultano preſuppoſta la pura ſenſazione del dolore? Io convengo che non avendo

(2) Il Signor di Condillac membro dell'Accademia franceſe, e di quella di Berlino; le di cui opere mi capitarono fra le mani, quando la mia era già ſotto al torchio. Con tutto ciò ò ſtimato dover aggiungere il preſente articolo per non laſciar nel ſuo vigore contra l' iſtinto da me ſtabilito l'opinione d' un Autore così riguardevole. La ſtatua accennata è il fondamento del *trattato delle ſenſazioni*; e degli ſteſſi principj ſi prevale l'Autore nel *trattato degli animali*, e nell' *origine de' conoſcimenti umani*.

vendo la ſtatua idea di piacere alcuno determinato, non potrà deſiderarlo; ma per deſiderar di ſcacciare il dolore, non v' abbiſogna fiſſar la mente in un determinato piacere. La ſenſazione di dolore è unitamente ſenſazione o conoſcimento del biſogno di ſcacciarlo, e ciò baſta perchè ſi metta in eſercizio l' iſtinto, e ſuggeriſca l'uſo degli organi conveniente ad un tal fine; o parlando coll' Autore, baſta ciò perchè la ſtatua da lui ſuppoſta dia i ſegni naturali del dolore, de' quali non à avuto anticipatamente idea alcuna.

In conſeguenza de' ſuoi principj dice l'Autore, che l' iſtinto è un abito di uſar degli organi acquiſtato colla ſperienza e colla rifleſſione. Tal pretende che ſia ancora l' iſtinto della beſtia, alla quale dà le medeſime facoltà che all'uomo (3). Una beſtia, dice, non ſi dà alla fuga a viſta d'una fiera ſua nemica, ſe non perchè à inteſo anticipatamente gli ſtrilli di altre della ſua ſpecie divorate o perſeguitate da ſimil fiera: e da queſta ſperienza ricava per rifleſſione doverſi mettere in ſalvo a viſta di quel pericolo (4). Troppo lungo diſcorſo v' abbiſognarebbe per dimoſtrare le falſe conſeguenze, che da tali preſuppoſti ſi deducono. Niuno, credo, ſi perſuaderà, che una pecora, ſe non à veduto anticipatamente divorata o perſeguitata una ſua compagna, guardi con indifferenza un lupo. Vorrei ſolo mi diceſſe l'Autore, qual uſo della rifleſſione à fatto il pulcino dentro dell' ovo, per ſaper equilibrarſi e camminare toſtochè lo rompe.

Sopra tutto mi par che l'Autore non ſoſtenga bene i ſuoi principj. Nel trattato del linguaggio ſi figura due fanciulli abbandonati in

(3) *La reflexion veille alla naiſſauce des habitudes, a leurs progrès; mais a meſure qu'elle les forme, elle les abandonne a elles-memes, & c'eſt alors que l'animal touche, voit, marche &c. ſans avoir beſoin de reflechir ſur ce qu' il fait.* Traitè des animaux chap. I. *Or l'inſtinct n'eſt que cette habitude privèe de reflexion. A la veritè c'eſt en reflechiſant que les betes l'acquierent. Trait. des anim. cha. 5.*

(4) *Eſſai ſur l'orig. des connoiſſ. hum. cap. 4. art. 39.*

in una selva, e che l'uno privo di qualche oggetto, che il bisogno li fa desiderare, non solo strilla, ma fa altresì colla testa, colle braccia, e con tutto il corpo gli sforzi possibili per ottenerlo. L'altro a questo spettacolo fissa la vista nello stesso oggetto, e pena vedendo penare il compagno. Allora si sente interiormente spinto a soccorrerlo, ed ubbidisce a questo impulso. Così *per solo istinto*, conclude, *questi due uomini si chiedono, e si porgono scambievolmente ajuto. Dico*, seguita, *per solo istinto, perciocchè la riflessione non può ancora aver parte in tali operazioni* (5). Questo istinto, che l'Autore suppone nel trattato del linguaggio, mi par l'istesso che l'istinto da noi stabilito nel presente capitolo. In fatti lo spettacolo, che l'Autore ci dà a ravvisare, è pieno di atti, movimenti, impulsi, e determinazioni, sulle quali non hanno potuto ancora quei fanciulli fare studio, ne riflessione alcuna. Ma tal istinto è del tutto diverso dall'istinto che l'Autore stabilisce nel trattato delle sensazioni, ed in quello degli animali (6).

CAP. III.

Dell'origine e natura delle lingue.

I.

Origine del linguaggio.

L'Autore, di cui abbiam ragionato nel fine del cap. antecedente, pretende che il linguaggio sia stato inventato dagli uomini collo studio e colla riflessione prendendo norma dalle grida, e dagli atteggiamenti del corpo, co' quali si manifesta qualche interna

---

(5) *Ainsi, par le seul instinct, ces hommes se demandoient, e se pretoient des secours. Ie dis par le seul instinct, car la reflexion* n' y *pouvoit encore avoir part.* Essai sur l'orig. des connoissances umain. part.2. sect.1. chap.1.

(6) Il surriferito testimonio mi par che non si accordi con quelli della nota 3.

na paſſione (1). Chiama egli queſti atteggiamenti *linguaggio di azione*, compoſto di ſegni naturali. Il vero linguaggio, ſecondo lui, è un aggregato di ſegni arbitrarj formati colle infleſſioni della voce, ed inventato per analogìa col linguaggio di azione. Tal origine del vero linguaggio mi pare che laſci le facoltà dell'uomo imperfette. Cogli atteggiamenti del corpo non poſſono manifeſtarſi che l' idee ſemplici di oggetti aſſai ſenſibili e preſenti. L'idee compoſte, le rifleſſioni, i raziocinj, gli atti della memoria hanno, ſecondo l'Autore, biſogno di ſegni arbitrarj ed artifizioſi. Ma eſſendo egualmente naturale all' uomo il riflettere, confrontare l' idee, raziocinare, e rammentarſi, quanto il ſentire gli oggetti preſenti; perchè il linguaggio neceſſario per iſpiegare quelle operazioni della mente non ſarà egualmente naturale che il linguaggio di azione? Io credo che la diverſità delle lingue unitamente colla ſperienza di non parlare ognuno ſe non la lingua che ſente parlare, ſia ſtato il principal fondamento che à obbligato i Filoſofi a ſupporre il linguaggio o immediatamente inſegnato all'uomo da Dìo, o inventato da quello con ricercate analogìe. Ma con egual fondamento potrebbe dirſi che il nutrirſi è una invenzione artifizioſa, giacchè ciaſcuno mangia a uſo del paeſe, ed ogni nazione uſa diverſa ſorte di vitto. Ecco però l'origine, che mi par più veriſimile, del linguaggio.

La beſtia, toſtochè riceve un' impreſſione da manifeſtarſi colla voce, forma queſta ſenza previo ammaeſtramento. La ſua intima ſtruttura è tale, che i nervi commoſſi dalla ſenſazione muovono ancora quelli della voce (2). Or l' uſo e lo ſcopo della voce è uno ſteſſo nell'uomo e nella beſtia. L'uno e l'altra ſi propongono di manifeſtare l'interne impreſſioni. Ma ſiccome la beſtia è ridotta ad

(1) Tratta di ciò l'Autore nella ſeconda Parte dell' *eſſai ſur l' orig. des connoiſ. hum.*

(2) Vedaſi cap. antec. artic. 2.

un picciol numero di ſenſazioni ſemplici , che non paragona tra di loro , le ſue voci ſono poche e ſempliciſſime . Al contrario l' uomo , dovendo manifeſtare una infinità d' idee compoſte , co' paragoni delle medeſime , à biſogno d'una quaſi infinita varietà di voci , le quali formano ciò che ſi chiama *linguaggio* . L' uomo dunque, qualor ſi trova in circoſtanze di parlare , parla per iſtinto ; cioè l' iſtinto li ſuggeriſce le infleſſioni della voce più adattate alle ſue circoſtanze , per manifeſtare l' idee che brama manifeſtare . Senza queſto influſſo dell' iſtinto , come ſi notò nel cap. antecedente, v'abbiſognarebbe , per articolar una parola , avere un' idea eſatta della ſtruttura e de' movimenti dell'organo della voce , com' è neceſſario , per fabbricar un orologio , ſapere la ſtruttura ed i movimenti delle ruote . E poichè il canto è una parte del linguaggio, per quanto l'uomo abbia perfezionata la Muſica colla rifleſſione , egli cominciò a cantare come cantano gli uccelli , vale a dir per puro iſtinto.

L'Autore dell'articolo *Langue* dell'Enciclopedia franceſe ſi fa una difficoltà , che lo coſtrigne ad abbracciar l'opinione, che il linguaggio ſia ſtato inſegnato all' uomo immediatamente da Dìo . Se l'uomo, dice , toſtochè cominciò ad eſiſtere , cominciò da ſe ſteſſo a parlare, tal linguaggio dovrebbe eſſere comune a tutti gli uomini , e tal linguaggio non vi è . Se cominciò ad eſiſtere ſenza parlare, non dovette mai più parlare , mentrechè la ſperienza c' inſegna ne' ſordi di naſcita , e negli uomini allevati nelle ſelve , che non ſi parla , ſe non ſi ſente parlare . Oltracciò gli uomini non poterono unirſi in ſocietà ſenza parlare ; e non poterono accordarſi ſul ſignificato delle parole ſenza trovarſi già uniti in ſocietà , di ſorte che il linguaggio par che ſupponga la ſocietà , e la ſocietà il linguaggio . Il ſupporre aver Dìo formato l'uomo coll'organo per parlare ; ma ſenza poter da ſe ſteſſo formar originalmente le parole , è attribuir all'Autore della Natura il mancamento , che commetterebbe un

Arte-

Artefice, il quale fabbricasse un orivòlo colle ruote necessarie per il movimento dell'indice; ma senza la conveniente molla perchè le ruote coll'indice si muovessero da lor medesime. O come se Dio avesse formato l'uomo colla facoltà di pensare, tale però che non potesse l'uomo esercitarla senza imparar la maniera di formar i pensieri.

Per sciogliere la suddetta difficoltà convien presupporre, che l'istinto non si sviluppa se non che determinato dalle impressioni particolari, e dalle circostanze, in cui ciascuno si ritrova. Il nutrirsi è un istinto; eppure senza la sensazione di appetito niun animale si muove a mangiare: e secondo che quella sensazione è più o meno viva, l'istinto opera con più o meno forza. Un uomo assetato non bada alla qualità dell'aqua che beve. Se la sete è più mite, l'istesso istinto rifiuta l'aqua torbida. E se affatto è privo di sete, non beve in maniera alcuna. D'un modo simile si sviluppa l'uso dell'organo della voce. Le sensazioni violente ci fanno formar le grida, che il Signor de Condillac chiama *segni naturali*. Ma non sono meno naturali le voci articolate, che esprimono altre sensazioni più miti, e l'idee composte. Bisogna però per formarle che l'immaginativa si fecondi d'idee, e presenta il piacere di comunicarle, come bisogna per mangiare che l'immaginativa presenta il piacere del cibo, nel qual presentimento consiste ciò che si chiama *appetito*. Un uomo allevato fuor del commercio degli altri uomini, oltre ch'è scarsissimo d'idee, non può presentire il piacere di comunicarle. Tali sono i sordi di nascita, e gli uomini cresciuti nelle selve, che però non parlano lingua alcuna. Onde si rileva essere stata inutile la prova, che si dice aver fatto un Re d'Egitto di far allevare un bambino rinchiuso in una stanza senza comunicazione con altri, per osservare qual lingua avrebbe egli parlato per istinto di natura. Tal bambino, non avendo con chi comunicare i pensieri, non dovette parlar lingua alcuna. Se le circostanze, che deter-

determinano l'uomo a parlare, fossero in tutti le medesime, tutti parlarebbero la medesima lingua, come tutti danno le medesime grida per manifestare una sensazione semplice di dolore. Ma variando in ciascuna nazione le accennate circostanze, ogni nazione parla la sua lingua. Gli Ottentoti, abitatori del Capo di Buona Speranza in Africa, che è la nazione più rozza che si conosca, appena articolano le parole; il loro linguaggio, simile in tutto a' loro costumi, è il più analogo con quello delle bestie. Sopra tutto un fanciullo allevato in una nazione già formata, siccome acquista l'idee per mezzo del linguaggio patrio, col medesimo si sente spinto dall'istinto a manifestarle. Dal fin qui detto si scorge, che l'origine del linguaggio non suppone che la società di due persone ben organizzate, atte a generarne altre, e poste in circostanze di poter secondare l'immaginativa d'idee. Tali ci rappresenta la Scrittura sacra Adamo ed Eva, i quali senz' ammaestramento di Dio misero in esercizio, secondo le circostanze, la facoltà di reggersi in piede, camminare, ed equilibrarsi; ed egualmente a tenore che acquistavano nuove idee, l'amor reciproco li spigneva ad inventar parole per comunicarsele, accordandosi sul loro significato col mostrare colle mani l'oggetto, o con altri atteggiamenti. Così dice l'istessa Scrittura aver Adamo imposto i convenienti nomi alle bestie, a tenore che gli si facevano innanzi. In questa guisa potè formarsi il linguaggio d'una famiglia, e crescere a poco a poco fino a formar il linguaggio d'una nazione.

I I.

Copia delle lingue.

Costuma generalmente la Natura adoprare pochi principj, fecondissimi per altro di diversi effetti: e questa sua indole risplende maravigliosamente nelle lingue, i di cui elementi universali sono le vocali *a, e, i, o, u*. E sebbene gli affetti di pena, allegrezza, affanno, e piacere hanno diversi gradi da manifestarsi con diverse paro-

parole, nondimeno perchè la fostanza di tali affetti è comune a tutti gli uomini, vi è ancora per esprimerli il linguaggio delle interjezioni *Ah*, *Eh*, *Ih*, *Oh*, *Uh* comune a tutte le lingue, composto delle pure vocali diversamente aspirate secondo la natura dell' affetto. Dopo tali affetti la prima e più naturale idea dell' uomo è il conoscimento e l'affetto de' genitori: però le parole significative di *Padre* sono ne' linguaggi primitivi somigliantissime, *Padre* in ebreo è *Ab*, in caldeo *Abba*, in greco *Pappa*, in egizio *Ama*, in siriaco *Amin*, nelle isole Antille *Baba*, tra i Barbari Ottentoti *Ob*. E benchè nelle nostre lingue abbia questa parola alquanto degenerato, con tutto ciò sembra ancora l' istinto volerla ridurre alla primitiva semplicità, poichè i nostri fanciulli per assai lungo tempo non ravvisano i genitori, che co' nomi di *tata* e *mamma* usati già da' fanciulli Romani, come ne fa fede quel distico di Marziale contra la vecchia Afra, la quale volea comparir giovenetta chiamando i genitori *mamma*, e *tata* (3).

Nel rimanente la maggior o minor copia d' una lingua dipende dalla maggior o minor copia d' idee della nazione che la parla. Non già che ad ogni idea corrisponda una parola diversa, che più volte con una sola parola manifestiamo diverse idee, come *piede*, che ora significa il piede degli animali, ora il piede d' un verso, ora il piede del tavolino. L'esatta corrispondenza consiste tra l' idee di ciascuna nazione ed i significati delle parole che usa; di modo che ogni semplice idea si manifesta con una parola, o propria della tal idea, o trasportata da un'altra. Supponiamo che gli Arabi non abbiano idea di quella specie di attrazione, che i Filosofi chiamano *eletricità*: in vano si ricercherà nella lingua loro parola che la esprima. Ma se gli Arabi acquistano questa idea, o adatteranno la parola

(3) Mammas atque Tatas habet Afra; sed ipsa Tatarum
Dici & Mammarum maxima Mamma potest.

rola europea all' indole del loro linguaggio, e la lingua farà arricchita d'una nuova parola; o le applicheranno metaforicamente qualche antica parola araba, e la lingua farà arricchita d'un nuovo significato. Generalmente ogni lingua è un indizio infallibile della copia o scarsità d'idee, e della maniera di pensare della nazione, che la usa. Le nazioni libere, acquistando di continuo nuove idee, arricchiscono pure la lingua di nuove frasi e parole. Al contrario le nazioni schiave e superstiziose, siccome hanno in odio la novità de' pensieri, odiano del pari le nuove parole: e le Accademie di lingua, che si prefissano di fissare lo stato delle lingue vive, sono il maggior ostacolo per il progresso della mente umana. Per questo i Greci, inventori delle Accademie, non pensarono mai a formarne una per tirannizzare la lingua; ognuno scriveva colla lingua della sua provincia, e se un Dorico affettava di scrivere ateniese, era schernito dal Pubblico. La lingua francese non sarebbe oggigiorno la più ricca di parole e di frasi per ispiegare con precisione ogni sorte d'idee, se i Filosofi del principio del secolo avessero fatto gran conto dell'Accademia della lingua. Al contrario i Cinesi e gli Arabi, i più superstiziosi in materia di lingua, e che fanno pompa della distinzione tra il linguaggio del popolo e la lingua de' dotti, quasi non hanno acquistato in migliaja di anni una nuova idea (4).

III

Analogìa e traspofizione.

L'uomo, quando parla, afferma o nega di continuo; le quali affermazioni e negazioni sono altrettanti indizj delle sue riflessioni. Ma la bestia, siccome non riflette, nulla nega o afferma colle sue voci. Il soggetto, di cui l'uomo afferma o nega qualche proprie-

(4) La lingua araba, essendosi formata dalle rovine di tutte le lingue orientali, è copiosissima; ma non è oggi più copiosa di quel ch' era quando Maometto scrisse l'Alcorano.

prietà, regolarmente si presenta il primo alla mente, e tra il soggetto e la proprietà s' interpone l'idea del verbo, che serve ad affermare o negare: e queste tre idee, soggetto, verbo, e proprietà, formano la sostanza d'ogni proposizione. Quando si ragiona, l'immaginativa quasi che tesse l'idee coll'ordine suddetto, prima il soggetto, indi il verbo, e poi la proprietà; ed il labbro copia e mostra al di fuori le medesime idee, talora collo stesso ordine, talora con ordine inverso. Se si dice: *la Musica è un sollievo dello spirito*, l'ordine delle parole è analogo con quello delle idee, poichè la Musica, che è il soggetto della proposizione, si presenta la prima sì nell' immaginativa come nella favella. Dicendosi però: *gran sollievo dello spirito è la Musica*, l' istinto impronta l' idee nel labbro come l'incisore nel rame, cioè con ordine contrario di quello che hanno nella mente, poichè prima di proferirsi il *sollievo*, che è la prima parola, la mente s' è già fissata nella *Musica*, che è l'ultima. Questa trasposizione di parole è proprietà quasi essenziale di molte lingue, che però si chiamano *traspositive*, quali furono la greca e la latina. Altre di rado si dipartono dall'ordine delle idee; e per questa conformità colle idee si chiamano *lingue analoghe*, come fu già l'ebrea. Le lingue vive dell'Europa sono sostanzialmente analoghe; sebbene in parecchie circostanze comportano la trasposizione, particolarmente l'italiana e la spagnuola, che più d'ogni altra conservano l'indole della latina (5).

O la lingua sia analoga o traspositiva, acciocchè il discorso non divenga confuso, si dee distintamente accennare, qual'è il soggetto, ed in conseguenza l'ordine delle idee. Onde per trasportare il sog-

(5) Il Signor de Condillac pretende che l' idea del soggetto può essere egualmente la prima che la ultima. Ma rappresentando ogni proposizione qualche azione o passione, par che l' immaginativa debba prima fissarsi nel soggetto che agisce o patisce. Che che sia di ciò il Sig. de Condillac non nega, che l' idee hanno certo ordine naturale, che vien spesso alterato dalle parole; ciò che basta al nostro intento.

ſoggetto fuor del ſuo naturale luogo, fa di meſtiere, che dalla parola ſteſſa ſi ſcorga eſſer ella ſignificativa della prima idea, ancorchè ſi proferiſca la ultima. Ad un tal fine ſervono nella lingua greca e latina le terminazioni de' caſi e delle perſone. V. g. per per affermar la vittoria, che i Romani riportarono da' Galli, non ſi può dire in volgare ſe non che: *i Romani batterono i Galli*; ſe il ſoggetto ſi traſporta al fine dicendo: *i Galli batterono i Romani* ſi dice tutto il contrario. Ma in latino ſi poſſono diſporre le parole coll' ordine che ſi voglia: *Romani vicere Gallos*: *Gallos vicere Romani*: *Gallos Romani vicerunt*: *vicere Gallos Romani*: dalla diverſa terminazione de' caſi ſempre ſi ſcorge, eſſere i Romani il ſoggetto, di cui ſi aſſeriſce la vittoria.

Le nazioni di eſtro fervido e di fantasìa vivace non contente di manifeſtare ſemplicemente i penſieri, li vogliono altresì abbellire, e quaſi dipingerli colla parola; e però ſono generalmente portate per la ſoprabbondanza e traſpoſizione delle parole. Ma i Popoli di fantasìa ſedata, non aſpirando che a dir le coſe come le penſano, ſono piuttoſto amanti della preciſione, e dell' eſatta conformità delle parole colle idee. Quinci è che i Tedeſchi e gl' Ingleſi ſono generalmente ſinceri, amanti della verità, e di poche parole. Ma le nazioni di fantasìa vivace, e di più guſto per gli oggetti ſenſibili che per la verità, parlano più che non penſano; e ne' racconti loro biſogna per lo più ſupporre, che al manco le circoſtanze ſono pennellate dell' eſtro nazionale. I Greci, dotati generalmente di eſtro divino per le arti, erano nello ſcrivere e converſare naturalmente menzogneri. Ed eſſendo in fine i Romani divenuti alquanto Greci, Cicerone, benchè negli ſcritti filoſofici ſia ſempre Filoſofo, cioè eſatto e preciſo, ne' diſcorſi però al popolo uſa di molti penſamenti falſi adornati con gran copia di parole e di figure. Siccome le traſpoſizioni di parole ſono abbellimenti inventati dall' eſtro, devono, acciocchè rieſcano eleganti, regolarſi col buon guſto. Per

ciò

ciò le nazioni barbare, prive e di gusto e di estro, parlano comunemente lingue analoghe: e da sì fatte nazioni, quando divennero Signore dell' Europa, fu intromessa da per tutto l' analogìa.

Non si creda però, che il parlare una nazione lingua analoga sia sicuro indizio di barbarie; che primieramente dappoichè il mondo s' è diviso in Imperj, l' introdursi una lingua in un paese dipende più dalle circostanze politiche che dalle naturali. Così l' Italia e la Spagna, contra la natural inclinazione de' nazionali, abbracciarono per l' influsso de' Conquistatori barbari la loquela analoga; e per questo natural contrasto dell' analogìa del linguaggio col genio nazionale gli Scrittori italiani e gli spagnuoli hanno usato molte trasposizioni contrarie all' indole dell' una e dell' altra lingua. Oltracciò l' uno e l' altro genere di linguaggio si può condurre al più alto grado di buon gusto. In una lingua analoga, se si parla con eleganza, lo spirito si diletta di veder una copia al naturale degli altrui pensieri; in una lingua traspositiva si compiace in una copia degli stessi pensieri fatta con libertà di genio; nella prima ci dà sommo piacere la bella e natural semplicità; nella seconda la vaga fecondità dell' estro; e per darne un esempio, un discorso elegante fatto con una lingua analoga è un ritratto del Tiziano; fatto con una lingua traspositiva è un quadro di Rafaelle.

I V.

Soavità delle lingue.

L' ordine delle parole, o sia egli analogo, o traspositivo, è come il disegno, la pronunzia è il colorito della favella; e la bellezza di questo colorito consiste principalmente nell' articolazione, e nell' accento e quantità delle sillabe. L' articolazione è la inflessione che si dà alla voce per formar le lettere e le parole; la qual inflessione talora è più grata e soave all' orecchio, talora meno. Le vocali si proferiscono con una semplice apertura di labbra, e

 però

però ſono le più facili ad articolarſi come ſi convien alle lettere, che ſono gli elementi di tutte le lingue. La *a* è la più chiara e ſincera, ed in conſeguenza la più uſata nelle vocalizzazioni del canto, e la prima che articolano i bambini. La *i* à un non ſo che di delicato ed acuto. La *e* partecipa della ſchiettezza della *a* e dell' acutezza della *i*. La *o* è la più ſonora, e la più ſomigliante al tono della voce con che ſi canta. La *u* è la più oſcura delle vocali, e per così dire la più malinconica, tal che ſe cantando ſi vocalizzaſſe la *u*, metterebbe ſenza dubbio timore a' fanciulli. Nel dittongo quaſichè ſi liqueſanno due o più vocali per formare un ſuono più molle e vago; per queſta cauſa la lingua greca, che fu ſommamente dolce, ne fu abbondantiſſima; e ſcarſa la latina, che era più ſoda della greca.

Le conſonanti ſervono a modificare le vocali, e renderle più o meno ſoavi. Le conſonanti che ſi formano colle labbra, come *m*, *b*, *p*, ſono di lor natura più ſoavi. Quelle per la di cui formazione la lingua urta contro a' denti o contro al palato, come *r*, *t*, ſono più aſpre. Quelle finalmente, che ſi formano colla gola, ſono barbare. L'italiano ed il franceſe hanno ſolamente tre ſillabe di queſta ſpecie, cioè *ga, go, gu,* e ſono le più ſoffribili; ma la pronunzia ſpagnuola delle ſillabe *gi, ge, ja, je, ji, jo, ju, xa, xe, xi, xo, xu,* è un avanzo del gorgoglio africano. Dall' unione delle lettere riſulta la maggiore o minor ſoavità della parola, che diviene più ſoave e fleſſibile, quanto ſono più le vocali che la compongono; e queſta proprietà rende la lingua italiana così atta al canto. Qualor le ſillabe ſi formano di tre o quattro conſonanti accozzate inſieme con una vocale, come interviene ſpeſſo alle lingue ſettentrionali, la parola rieſce aſpriſſima. Oltracciò ciaſcuna nazione à la ſua peculiar maniera di temperare la voce per articolar una medeſima lettera: il Franceſe tritola le ſillabe per addolcire la nativa durezza della lingua, e però le ſillabe divengono alquanto confuſe. Lo

Spa-

Spagnuolo le distingue benissimo; ma le calca troppo. L'Italiano le esprime e distingue con somma dolcezza. A queste proprietà s' aggiunge la quantitá coll' accento; ma derivando da queste due modificazioni la Musica, se ne tratterà ne' seguenti capitoli.

Finalmente nell' articolazione delle parole l'istinto si rattempera colle proprietà dell' oggetto, colla lingua da cui deriva ciascuna parola, e coll' indole della nazione che deve usarla; che sono le tre circostanze, dalle quali principalmente dipende la diversità delle lingue. Primieramente l' istinto, se le altre circostanze glie lo permettono, procura esprimere colle inflessioni della voce le qualità dell' oggetto. L' aspra articolazione della parola *ferro* esprime la ruvidezza del metallo significato: e nella parola *aria* par che il fiato svanisca fra le labbra. Di tali bellezze sono alquanto scarse le nostre lingue, perciocchè l' istinto, accomodandosi eziandio alle circostanze del mezzo che serve ad acquistare l' idee, trasporta le parole da una lingua ad un' altra; e siccome ciascuna nazione modifica diversamente le stesse lettere, lo stesso ammasso di lettere, o sia l' istessa parola trasportata da una lingua ad un' altra perde la grazia e la forza che aveva nella prima. Sopra tutto nell' indole di ciascuna lingua si ravvisa chiaramente l' indole della nazione che la parla. I Greci, che erano di costumi molli, parlavano una lingua dolcissima piena di vaghezza e di armonìa. Gli antichi Romani, che erano di animo franco, nobile, e brioso, usavano del pari una lingua schietta, nervosa, e signorile. I durissimi intreccj di consonanti delle lingue settentrionali sono chiaro indizio della dura complessione di quei Popoli. E la soavità della lingua italiana è un contrasegno dell' avidità de' nazionali per ogni sorte di piaceri.

C A P. I V.

Dell' Origine de' tempi muſicali.

I.

Oggetto comune della Muſica colla proſodìa.

SE gli Scrittori, che hanno ricercato nella Matematica l' origine della Muſica, aveſſero riflettuto al ſignificato della parola *Proſodìa*, avrebbero in eſſa ravviſato quello per appunto che ricercavano. *Proſodìa* o *Pros-ode* è parola greca, che ſignifica *ad cantum*, e *regole di proſodìa* vuol dire *regole di canto*. Tratta la proſodìa, come ſi notò nel cap. 1, della quantità delle ſillabe, e degli accenti. Quando la voce ſi trattiene più in una ſillaba che in un' altra, quella ſi dice eſſere di lunga quantità, queſta di breve. Si dice ancora che l' accento d' una ſillaba è *acuto*, quello d' un' altra *grave*, qualor nella prima ſi alza il tono della voce più che nella ſeconda. Or l' oggetto della proſodìa ſi è dividere in parti il tempo della favella, determinare la quantità delle ſillabe, e diſporre di tal modo gli accenti, che la locuzione rieſca armonioſa, ed atta a far negli animi la conveniente impreſſione, che è per appunto l' oggetto della Muſica, come reſta dichiarato nel cap. 1.

Ebbero gli antichi Gramatici qualche barlume di queſta conneſſione della Muſica colla proſodìa, come ſi ſcorge da' teſtimonj addotti da Gerardo Voſſio nel libro ſopra la Gramatica. Secondo queſti teſtimonj ſupponevano gli Antichi contenerſi nella proſodìa i ſemi della Muſica. Teage pitagorico diceva, non poter ſuſſiſtere la Muſica ſpogliata degli accenti della proſodìa. Marciano Capella chiama queſta ſeminario della Muſica. Ed i Latini concordemente chiamano l' accento *cantilena*, *apice*, *ſuono*, *tono della voce*. Ma

o ſia

o sia che i Gramatici non si sono curati della dolcezza della Musica, o che i Musici sono stati poco versati nelle sottigliezze della Gramatica, la conformità della Musica colla prosodìa è rimasta in termini generali; e questa trascuraggine à dato luogo a' Matematici di porre la Musica sotto la loro ispezione. Onde se ci riesce provare, che i tempi musicali traggono origine dall' antica prosodìa, come pur che si contengono in essa molte regole sopra gli accenti conformi colle regole del canto, i Gramatici riacquisteranno il diritto sopra la Musica, che è stato loro usurpato da' Matematici.

I I.

Natura de' tempi musicali.

Per dimostrare come i tempi musicali furono già usati da' Greci nel parlare, conviene rinnovar l'idea, che di detti tempi s' è data nell' artic. 4 dell' Introduzione. Il tempo musicale consiste essenzialmente nel valor delle note; la battuta non è che una specie di orologio inventato per misurar quel valore. E sebbene il canto, modulando alternativamente in giù ed in su, ed appoggiandosi a note di diverso valore, à il suo intrinseco battere e levare; pure il battere e levare intrinseco del canto non è soggetto a misura alcuna, nè corrisponde al battere e levare della mano; anzi frequentissimamente la modulazione si riposa in giù nel levare della mano, e nel battere di questa la modulazione va in su. Nelle due prime battute dell' esemp. 1 del lib. 2 la modulazione non batte mai in giù: quelle otto Semiminime possono cominciare in principio o metà di battuta, cantarsi con qualunque tempo, e sempre faranno il medesimo effetto. Nella terza battuta il battere della mano concorre bensì col battere del canto; ma il battere del canto dura tutta la battuta della mano. Nella quarta il canto batte in giù nel secondo quarto, e nel levare della mano il canto nè batte in giù nè in su. Nella quinta e sesta il battere e levare del canto concorrono

col

col battere e levare della mano. Egualmente la diversità de' tempi perfetto ed imperfetto dipende precisamente dal valor delle note: un medesimo canto farà il medesimo effetto, o si misuri con battuta di tempo perfetto, o di tempo imperfetto, come si vede negli esemp. 2. e 3. Anzi, atteso il rispettivo valor delle note, il canto va tessendo diversi tempi: una parte della modulazione si fa con tempo ordinario, l'altra con tempo a cappella, questa con una tripola, quella con un'altra. Vero è che oggigiorno un Musico si trova confuso, qualor gli manca il regolamento della battuta; ma questo dipende dalla pratica di misurare con quella il valor delle note. Prima del Secolo XVI, quando si pigliava pratica immediatamente sul valor delle note, era inutile la battuta; ed il figurarsi questa intrinseca al canto è un pregiudizio, che confonde la natura col costume inveterato; e che fece già nascere tra gli antichi Professori di Musica la ridicola questione, se il canto deve finire nel battere o nel levar della mano, quasichè il moto della mano abbia qualche intrinseca connessione col canto.

La suddetta verità si conferma considerando, che il tempo di sua natura consiste nel continuo ed uniforme flusso delle nostre idee. Egli non à una parte, che per qualche proprietà sensibile si distingua da un'altra. Onde prescindendo dalle note il battere e levare sono cose del tutto immaginarie. In fatti lasciando da banda le cose sensibili, che accadono successivamente nel tempo, questo non si può dividere che immaginariamente; però la sua divisione è così difficile, ed à bisogno d'essere ajutata con qualche segno sensibile, quali sono l'orologio e la battuta. Ciò non ostante i Greci, che erano di fantasìa perspicacissima, non solo cantando, ma favellando ancora, dividevano il tempo in parti picciolissime di diversa ragione; per questo nella loquela loro si distingueva appuntino la quantità d'ogni sillaba, ciocchè è divenuto quasi impossibile dopo la venuta de' Barbari in Europa. Noi sappiamo speculativamente che la prima sillaba di *dona* è lunga; ma la nostra voce non giugne

a di-

a dividere la ſua prolazione in due parti ſenſibili diſeguali, e per il noſtro orecchio l' iſteſſo è far lunga in un verſo latino la prima ſillaba di *dona*, che breve.

Dalla delicatezza de' Greci nel dar ad ogni ſillaba quantità ſenſibile derivò l' armonìa della lor poesìa. Il metro greco non conſiſteva, come il noſtro, nel numero materiale delle ſillabe: ognuna dovea avere la ſua determinata quantità, come l' hanno le note della Muſica: e colla combinazione di diverſe quantità ſi formavano i piedi, i quali erano altrettante ſpecie di tempi muſicali. Per miſurare i piedi uſavano i Greci del ritmo, che ſignifica *numero* o *miſura*, e ſe lo figuravano diviſo in due parti, l' una chiamata *theſis*, o *abbaſſamento*, l'altra *arſis*, o *elevazione*: onde queſta miſura corriſponde per l'appunto alla battuta muſicale compoſta di battere e levare. Il ritmo preſo per queſta miſura compoſta di parti eguali di tempo non era che una miſura immaginaria, qual è la noſtra battuta; i tempi muſicali riſultavano immediatamente dalle ſillabe de' piedi. Ma ſiccome noi attribuimo alla battuta i tempi, che veramente conſiſtono nelle note, egualmente i Greci coſtumavano attribuire al ritmo o miſura immaginaria, la diviſione del tempo, che riſultava dalle ſillabe. Ed in queſta diviſione conſiſteva il vero ritmo, che ſi divideva in *eguale*, *duplo*, *ſeſquialtero*, e *ſeſquiterzo*.

III.

Tempi perfetti ed imperfetti.

Nel ritmo eguale il piede divideva il tempo in parti eguali, come lo dividono le note d' egual valore nel tempo muſicale perfetto. Due ſillabe lunghe formavano lo Spondeo (eſem. 4. n. 1.) e due brevi il Pirrichio (n. 2), che erano due tempi muſicali a cappella l'uno più veloce dell' altro. L' Anapeſto (n. 3) ed il Dattilo (n.4) ſi componevano di tre ſillabe, l' una di valore doppio di

cia-

ciaſcuna delle altre due , come pur ſi uſa nel tempo muſicale perfetto . Il Lesbio (n.5) ſi componeva delle ſteſſe tre ſillabe , ma la lunga s' interponeva fra le due brevi , e ne riſultava la modificazione di tempo , che ſi fa nella Muſica con una ſincope . Per il Proceleumatico (n.6) ſi mettevano inſieme quattro ſillabe brevi, e per il Dipondeo (n.7) quattro lunghe , e l'uno e l' altro corriſpondono a due tempi muſicali ordinarj l'uno più veloce dell'altro .

Nel ritmo duplo il piede biſillabo coſtava di due ſillabe , l'una lunga e l'altra breve . Se la lunga precedeva la breve , il piede era Coreo (eſemp. 5. n. 1); e Jambo , ſe la breve precedeva la lunga (n.2) . Queſto ritmo corriſponde al tempo muſicale imperfetto , nel quale ſi ſuppone , che il tempo tra l'un battere ed il ſeguente ſi divide con due note l'una doppia dell'altra . Acciocchè queſto tempo ſia ſenſibile , biſogna che la parte dupla ſia contenuta tra due ſudduple ; altrimenti il tempo è piuttoſto perfetto . Nell' eſemp. 6, ancorchè ſi batta colla mano il tempo imperfetto, il tempo del canto è veramente perfetto o ordinario , perciocchè le due Semiminime , che ſi ſuccedono , formano un tempo eguale al tempo della Minima . Ma nell' eſemp. 7 il tempo intrinſeco al canto è imperfetto o di tripola , perciocchè ogni Semiminima ſi contiene tra due Minime ; e quantunque quella modulazione ſi ſcriveſſe ſenza notare le battute nè il tempo , chiunque daſſe a quelle note il corriſpondente valore farebbe una perfetta tripola . Formavanſi ancora col ritmo duplo i piedi Tribaco (eſemp. 5. n. 3.) e Moloſſo (n. 4.) di tre ſillabe , brevi nel primo , e lunghe nel ſecondo , i quali piedi corriſpondono alle tripole muſicali $\frac{3}{8}$ e $\frac{2}{3}$. Per far ſenſibile tal genere di tripola , che divide il tempo in tre parti eguali , biſogna che le tre parti eguali ſiano contenute tra parti di diverſa ragione : però ancorchè l' eſempio 8 ſia ſcritto con tempo di tripola , veramente il tempo di quella modulazione è ordinario , o diviſo in parti eguali , come ſi vede nell' eſemp. 9. Generalmente queſte tripole non ſono

sono intrinseche al canto, quando non si alternano con tempi perfetti; ma alternandosi con questi, ancorchè non si noti il tempo, riesce la tripola: così benchè l'esemp. 3 si scriva senza notar le battute, come si vede nell'esemp. 10, diverranno sensibili le tripole A, B, C, purchè si dia alle note il corrispondente valore, perciocchè le tre Crome di A, e C e le sei di B sono contenute tra Minime e Semiminime, che dividono il tempo in due parti eguali, come è proprio del tempo perfetto. Da questa alternazione di tempi perfetti ed imperfetti risultano i tempi composti di perfetto e d'imperfetto $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, e la doppia tripola $\frac{6}{8}$. Così le sei Crome B dell'esemp. 10, contenute tra due Semiminime d'una parte e due dell'altra, fanno sensibilissima la tripola $\frac{6}{8}$. Si formavano eziandìo collo stesso ritmo i piedi Dicoreo (esemp. 5. n. 5.), Dijambo (n. 6.), Coriambo (n. 7.), Antipasto (n. 8.) co' due Jonici (n. 9. e 10.) Ne' due primi la divisione del tempo in due parti, l'una doppia dell'altra, è assai sensibile; ed un verso tutto composto di piedi Dicorei o Dijambi formava il tempo dell'esemp. 7. Ma un verso fatto tutto di piedi Jonici veramente si apparteneva al ritmo eguale o tempo perfetto.

I V.

Tempi musicali meno usati.

Avevano i Greci nella loro lingua, oltre alla sillaba lunga e la breve, un'altra di quantità media, che poi fu chiamata da' Latini *indifferente*. Ne fa di ciò testimonio il Vossio nel cap. 12 del libro sopra la Gramatica, dicendo che la sillaba indifferente è di di sua natura d'un tempo e mezzo, e si faceva breve, qualor per licenza si disprezzava quel mezzo; e lunga, qualor quel mezzo si reputava intero. Un piede dunque fatto di due sillabe l'una breve e l'altra media, divideva il tempo in due parti colla ragione 1: 1 $\frac{1}{2}$, che è la sesquialtera 2: 3; e da sì fatto piede risultava il ritmo

ſeſquialtero. Ma la difficoltà di dividere il tempo in due parti di quella ragione fece sì, che di rado ſi adopraſſero piedi biſillabi proprii di queſto ritmo; e ſe ve n'era alcuno, ſi reputava Pirrichio, Jambo, o Coreo. Indi è che la noſtra Muſica non à due note per dividere il tempo in due parti, l'una ſeſquialtera dell'altra. Con tutto ciò dividevano i Greci il tempo con queſta ragione con piedi di tre ſillabe. Tali erano i due Peonici (eſemp.11. n.1. e 2) di tre brevi con una lunga, il Cretico (n.3) ed il Rhodio (n.5) di due lunghe con una breve, ed il Bacchico (n.4) di due brevi con una lunga. Noi ancora facciamo queſta diviſione di tempo colla tripola $\frac{6}{8}$, qualor tra tre Crome d'una parte e tre dell'altra s' interpone una Semiminima, come ſi vede nell'eſemp. 12, dove dalla prima alla ſeconda battuta ſi fa la pura tripola $\frac{6}{8}$; dalla ſeconda alla terza, dalla terza alla quarta, e dalla quarta alla quinta ſi fa l'iſteſſa tripola dividendo il tempo in ragione ſeſquialtera.

Con un piede di due ſillabe, l'una lunga e l'altra media, dovea dividerſi il tempo in due parti nella ragione $2: 1\frac{1}{2}$, che è la ſeſquiterza 4: 3; nella qual diviſione conſiſteva il ritmo ſeſquiterzo, che dice Plutarco eſſere ſtato tralaſciato per la difficoltà d'eſeguirlo; come neppur à la noſtra Muſica due note per dividere il tempo con queſta ragione. Ma la difficoltà accennata da Plutarco ſi deve intendere relativamente a' piedi biſillabi; che con piedi di quattro ſillabe tanto i Greci quanto i Latini uſarono di queſto ritmo, come ſi vede nell'eſemp; 13, che è un piede Epitrito. E la noſtra Muſica ancora l'eſeguiſce colle appoggiature, che precedono la diviſione del tempo in tre parti eguali, come ſi può notare nell' addotto eſempio.

Nella poesìa greca non v'era verſo alcuno da miſurarſi tutto col ritmo ſeſquialtero, o col ſeſquiterzo; onde queſti due ritmi ſolo ſi uſavano frà mezchiati coll'eguale, e col duplo, che erano i tempi fondamentali della poesìa; ed a tenore di ciò i tempi fondamentali della

della Musica sono il perfetto e l'imperfetto. E siccome i ritmi furono ispirati dall' istinto senz' altro fondamento che il piacere di sentire il tempo della favella spartito con quelle varie e regolate divisioni, dalla medesima origine sono derivati i tempi musicali.

V.

Quantità delle sillabe nel canto.

La barbarie susseguita nell' Europa alla venuta de' Barbari guastò la delicatezza del parlare, e la volgar poesìa si ridusse ad un metro consistente più del numero delle sillabe che nella lor qualità. Dappoichè la Musica è stata arrichita di varietà di note, ed à rinnovati nel canto i ritmi de' Greci, la quantità delle sillabe è divenuta in quello più sensibile che nell' ordinaria favella. Il Signor Tartini asserisce che le sillabe poste nel battere o nel levare per natural effetto della battuta sono lunghe. Ma la battuta, come costa dall' artic.1, è una divisione immaginaria del tempo, che però non può produrre nel canto effetto alcuno. Quello che io stimo verissimo si è, che le sillabe poste nel battere o levare intrinseco al canto (1) riescono quasi sempre lunghe, perciocchè tali modificazioni del tempo non si fanno senza qualche rincalzamento della voce, che fa di più durata la sillaba che vi si canta. E benchè la nostra Musica faccia spesso questi rincalzamenti nel principio e metà della battuta della mano, ciò non basta a dare per regola generale, che il battere o levare rende lunga una sillaba.

La sillaba si fa lunga nell' atto d' intonarla. Tosto però che è stata proferita, si può tener salda, replicare, o vocalizzare per quanto tempo si voglia, senza guastar la quantità datale nel formarla. Nè dobbiam figurarci che la differenza tra la lunga e la breve consista precisamente nella ragione dupla: questa ragione è

T 2 stata

(1) Vedasi nell'artic.1 qual sia il battere e levare intrinseco al canto.

ſtata attribuita alle ſillabe per eſſere la più ſemplice, e facile da comprenderſi. Nel rimanente una ſillaba è breve, qualor ſi proferiſce più preſto che la lunga a lei vicina. Anche favellando ſi trattiene più la voce in una ſillaba che in un'altra della ſteſſa quantità ſecondo l'eſpreſſione o affetto, con che ſi parla: e l' iſteſſo per appunto accade col valor delle note; che ſarebbe un errore figurarſi, che v. g. una Semiminima dura ſempre nello ſteſſo canto il medeſimo tempo matematico. Nell' eſemp. 14 ſi rendono ſenſibili tutte le quantità delle ſillabe ſottopoſte: ed ancorchè la prima Semicroma della terza battuta formi un vero levare, con tutto ciò, dovendoſi intonar con ſomma velocità, rende la ſillaba ſottoppoſta ſenſibilmente breve: ciò che dimoſtra, che la quantità delle ſillabe dipende dal riſpettivo valor delle note piuttoſtochè dal battere o levare.

Finalmente atteſa la delicatezza de' Greci nel dividere il tempo, è da ſupporre aver eglino uſato sì nel parlare come nel cantare molte delicatezze riguardanti la quantità delle ſillabe ed il tempo a noi ſconoſciute. Anche oggigiorno ognuno impara più facilmente a cantare con tempo perfetto che con imperfetto; e generalmente gl' Italiani eſeguiſcono diſtintamente le note velociſſime più facilmente che gli altri Europei. Avendo dunque i Greci oltreppaſſato in queſto punto gl' Italiani aſſai più che non hanno queſti le altre nazioni, dobbiamo in conſeguenza ſupporre, avere coloro praticato nel canto molte modificazioni del tempo, delle quali neppur c'è rimaſta l' idea.

CAP.

C A P. V.

Dell' origine de' toni musicali.

I.

Accenti della favella.

CHE gli uomini costumino di proferire le sillabe con diversi toni di voce è un fatto di sperienza, che può ciascuno conoscere porgendo orecchio al nostro comun parlare. Questi toni della voce sono gli accenti delle sillabe, e sono ancora, come si proverà in questo capitolo, i toni musicali. Gli Ebrei, da quel che appare, non hanno giammai avuto altra Musica se non la risultante dagli accenti della favella. Così ce lo danno ad intendere due dottissimi Rabbini citati da Giovanni Buxfort nel Trattato de' punti ebrei: l'uno è Elìa Levita, il di cui testimonio (che può vedersi originale nel citato Autore) volgarizzato dice così ,, Gli accenti (intende i ,, loro segni materiali) sono stati inventati non solo per distinguere ,, re i periodi e le sentenze, ma per esprimere eziandìo ed accennare ,, nare la modulazione ed il canto: per ciò non vi è nella nostra ,, lingua parola alcuna senza qualche accento o servile o reggio, il ,, quale ci dichiari la modulazione propria di ciascuna parola. Ecco che secondo questo Rabbino gli accenti servono indifferentemente per parlare con buona maniera, e per cantare: ed i loro segni materiali quasichè sono altrettante note di Musica. L'altro Rabbino è Efodeo, il quale nella sua Gramatica dice così: ,,Vi sono ,, nella lingua ebrea altri segni chiamati accenti affine di perfezionare ,, zionare il senso delle parole, e supplire alla comun maniera di ,, parlare, che come la sperienza c' insegna, la loquela imprime ,, più vivamente negli animi l' idea del soggetto, qualor vien modificata ,, dificata colle varie inflessioni della voce, co' toni intensi e ri-

,, messi

„ messi, co' posamenti e sincopi, e con tutte quelle inflessioni che „ sono proprie di chi prega, teme &c. L' idea, che degli accenti dà questo Rabbino, è per appunto l' istessa, che è stata data della modulazione musicale nel cap.1. Vero è aver sognato altri Rabbini che Iddio insegnasse a Mosè nel monte Sinai la maniera di notare gli accenti; e da tali sciocchezze prendono alcuni Eruditi occasione di tenere in poco conto quanto dicono i Rabbini intorno agli accenti. Ma perchè i Rabbini abbiano confusa con molti errori la verità, non per ciò si deve questa vilipendere con quelli. Io convengo che Iddio non trattasse con Mosè del modo di scrivere gli accenti: così fatte minuzie non dovettero occupare un tanto Leggislatore. Ma che la Nazione ebrea usasse nel recitare in pubblico i libri sacri d'una così armoniosa varietà di accenti, che eseguita con voce sonora fosse vero canto, è così verisimile, com' è incredibile, che i moderni Ebrei, divenuti dopo la dispersione affatto barbari, abbiano arrichita la lingua d'una prosodìa così musicale com' era quella de' Greci. Contenendosi la Musica ebrea nell' indole della lingua si comprende, perchè la Scrittura chiama Dottori i Professori di Musica che servivano al Tempio (1); eglino non potevano divenire Maestri di canto senza far un profondo studio su' libri sacri, e sulla lingua.

Più chiaro lume ci danno su questo punto gli Scrittori greci e latini, che hanno lasciato più distinte notizie della prosodìa de' loro linguaggj. I Greci ed i Romani notavano come con note di Musica le declamazioni teatrali, e le recitavano spesse volte accompagnandole con qualche strumento. Non sembra verisimile all'Abbate di Bos, che gli accenti di queste declamazioni fossero i toni musicali, che si succedessero cogl' intervalli usati nel canto; e coll'autorità di alcuni Musici suppone, che parlando, al più si può mo-

(1) Lib.1. *Paralip.* cap.25.

modulare per quarti di Tono. Il Signor di Condillac rifiuta l' opinione di questo erudito (2); ma la rifiuta con un falso principio. Egli dice che i toni delle declamazioni non avrebbero potuto notarsi, non essendo gli armonici generati dalla risonanza delle corde, come à dimostrato, dice, il Signor Rameau. Il Signor di Condillac attribuisce l'errore dell'Abbate di Bos a poca pratica nella Musica; ed a me pare che il Signor di Condillac incorre in un altro errore per la medesima causa. S' egli fosse versato nella Musica saprebbe, che la maggior parte de' toni, che in essa si notano e distinguono, non sono gli armonici generati dalla risonanza delle corde, come resta dimostrato nel cap.5 del lib. 1.

Nè v' abbisogna il fenomeno del Signor Rameau per convincere d' ideali i quarti di Tono dell'Abbate di Bos. Il primo intervallo del Tetracordo enarmonico era un quarto di Tono; e per la gran difficoltà di formarlo, dice Plutarco avere i Greci tralasciato quel Tetracordo. Or se l' intonazione d'un solo quarto di Tono era così difficile a' Greci, quanto più sarebbe stata, non che difficile, ma impossibile la modulazione per continui quarti di Tono? Di Cajo Gracco Oratore romano racconta Cicerone (3) che quando perorava teneva presso di se un servo con un flauto, che sonato sotto voce li serviva per regolare la modulazione degli accenti; e se l' intonare un quarto di Tono colla voce naturale era così difficile a' Greci, molto più sarebbe stato impossibile formar una serie di quarti di Tono colla voce artifiziale del flauto.

Conclude finalmente il Signor di Condillac contra l'Abbate di Bos, che le recite teatrali de' Greci e de' Romani, nelle quali si osservavano appuntino le regole della prosodìa, giacchè erano accompagnate con strumenti musicali, erano vero canto. In fatti le rego.

(2) Essai sur l'orig. des connoss. umain. part.2. cap.3.

(3) De Orator. lib.3.

regole sugli accenti della prosodìa antica tendono generalmente a dar alle parole certa modulazione musicale. Oltre all'accento grave e l'acuto notarono i Greci ed i Latini il circonflesso composto di acuto e di grave, perciocchè cominciando una sillaba coll' uno finisce coll'altro: ciò che, come ognun ben vede, è una specie di vocalizzazione, colla quale una stessa sillaba si modula per due diversi toni o accenti. L'accento circonflesso, dicevano i Gramatici, non si mette nelle sillabe brevi; e la ragione si è, perchè per modularsi una sillaba per due toni v'abbisogna più tempo che per proferire un semplice accento. Ogni parola, aggiungevano, porta ed accento grave ed acuto; come se dicessero, che ogni parola si deve modulare. I Greci, assuefatti ad un parlar più vago e musicale, mettevano spesse volte l'accento acuto nell' ultima sillaba della parola; particolarmente supponevano non potersi per niun motivo levare questo accento dall' interrogazione *Tìs*? che significa *chi*? In fatti l' interrogazioni si esprimono in Musica con qualche moto della voce verso l'acuto. All' incontro i Romani, che usavano un parlar più grave, terminavano quasi sempre la parola, come notano i Gramatici, coll'accento grave. Nelle parole bisillabe, la di cui prima sillaba era lunga, e la seconda breve, si metteva in questa l'accento grave, in quella il circonflesso: onde ne diveniva una cadenza fatta con un tono acuto e due gravi. Ma se le due sillabe di tal parola erano brevi, acciocchè l'accento circonflesso non facesse l'una di più durata che l'altra, si dava alla prima l' accento acuto, alla seconda il grave, che era un'altra sorte di cadenza. Se le due ultime sillabe di qualsivoglia parola erano brevi, l' accento acuto si trasportava all'avantipenultima, ed all'ultima si dava il grave; onde risultava una cadenza di grado, qual suol farsi ancora dagl' Italiani negli sdruccioli. In somma riflettendo sulle regole degli antichi accenti raccolte dal Vossio, e che copiò da esso il Ricciolio, chiarissimamente si vede, che l' oggetto di queste regole era dar a

cia-

ciascuna parola qualche modulazione musicale (4). Tuttavia per quanto il Signor di Condillac si sforzi a far del tutto musicale la pronunzia degli Antichi, egli è certissimo, che gli Antichi facevano distinzione tra la pura recita ed il canto. E io credo che nè l'Abbate di Bos avrebbe immaginato quei quarti di Tono, nè il Sig. di Condillac avrebbe confusa la recita col canto, se l'uno e l' altro avessero pensato alla differenza tra la voce cantante e la favellante.

I I.

Il Sig. Rosseau nel Dizionario di Musica, trattando della voce umana, narra l' opinione d' un moderno Anotomista circa la differenza tra la voce cantante e la favellante. Nel canto, dice, il condotto, che porta il fiato dal polmone alla bocca, si mette pendolo e tremolante; e con tal positura del condotto il fiato acquista quell' ondeggiamento, che lo rende sonoro ed armonioso. Ma nel comun parlare, soggiunge, restando il condotto della gola come appoggiato alle ossa che lo circondano, gli ondeggiamenti del fiato vengono tronchi e mal formati, e la voce senza la sonorità, che la costituisce voce di canto. Io abbracciarei volontieri questa opinione, se la Notomìa fosse valevole a decidere sopra un tal punto. Ella ci può bensì dimostrare lo stato di quelle parti del corpo umano, che non mutano colla morte di positura; non comprendo però come possa la Notomìa scoprire la diversa positura, che si dà al condotto della voce, quando si parla e si canta. E come ciò siasi a me pare potersi per altra via più semplice rintracciare la differenza tra la voce parlante e la cantante.

Differenza tra la voce cantante e la favellante.

Avendo l' Autore della Natura dato all' uomo la voce indiffe- V ren-

(4) Ipsa enim Natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema sillaba citra tertiam; quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria. Cicer. Orator.

rentemente per parlare e per cantare, bisogna che nella stessa voce, con cui l' uomo parla, vi sia qualche prossima disposizione per cantare; e tal disposizione si vede chiarissima nell' articolazione delle vocali, che sono gli elementi del linguaggio, particolarmente nella *o*. Questa, come fu già altrove notato, è la vocale più sonora, e anche per ciò gl' Italiani, tolto dal solfeggio l' *Ut* di Guidone, v' hanno sostituito la sonora sillaba *Do*. Ed è da notarsi, che la figura *o* è come un disegno della figura, che si dà alla bocca per articolarla, cioè concava e tonda. Così interviene, che il fiato non esce subito dalla bocca, nè con gran veemenza; ma trattenendovisi alquanto, si rivolge nella concavità della gola, formando certa specie di eco: e sappiamo per isperienza, che la voce ribattuta dall' eco riesce più sonora, o sia ciò perchè l' eco si forma delle inflessioni più forti della voce, rimanendo tra via le più deboli; o per altra qualunque si sia causa. Or nell' articolazione e sonorità della *o* sembra a me di ravvisare la natura della voce cantante. Questa secondo il mio giudizio non è altro, che un eco della voce parlante formato nella concavità della bocca, del petto, e delle narici. Si osservi come mette il Musico la bocca per cantare; e si vedrà che la mette, come per articolare la *o*, tonda ed a guisa di volta, che è la figura più adattata per ribattere l' eco. Qualor si parla, tostochè s' è formata la lettera col tono, esce la voce dirittamente mandata fuori dall' organo con impeto, ed in conseguenza avvolta in una parte del fiato mal articolato, che la rende confusa. Ma quando si canta, formata che è la lettera col tono, l' istesso organo trattiene alquanto il fiato, ed aggirandosi la voce per la concavità della bocca, disposta a questo fine a guisa di volta, delle più forti e più ben articolate inflessioni si forma il sonoro eco, che si chiama *voce cantante*, rientrando nel petto, o spandendosi insensibilmente la porzione di fiato mal articolato, che rende i toni della favella confusi.

Per accertarmi di questa verità feci il seguente sperimento: accesa una picciola candela, parlando me l' accostai alle labbra, ed alla terza o quarta parola la candela s' estinse. Riaccesa me l' accostai come prima, cantando; allora ri mase lungo tempo accesa, e quasi immobile. Rinnovai più volte lo sperimento, finochè per voler troppo accertarmi, tanto m' accostai la candela, che m' abbruciai le labbra. L' effetto fu sempre il medesimo: parlando, la candela s' estingueva subito; ma cantando rimaneva quasi immobile, e solamente la *p* e la *t* l' ammorzarono qualche volta. Questa sperienza c' insegna, che parlando, il fiato viene fuori con impeto, e però s' estingue la candela; ma cantando, la maggior e più mal articolata porzione di fiato, trattenuta dallo stesso organo, o rimane dentro, o si spande insensibilmente, mentre le più fine e ben formate inflessioni, rivolgendosi nel concavo del petto, della bocca, e delle narici, formano il sonoro eco, che si chiama *canto*: le quali delicatissime inflessioni, come ognun ben vede, non bastano ad estinguere un lume.

Di questa sorte s' intende, perchè il cantare ci affatica più che il parlare. Quel continuo trarre il fiato dal polmone, ed ad un punto trattenerlo, non solo reca all' organo gran fatica; ma altresì aggrava il polmone con quella soprabbondante porzione di fiato, che non forma eco; e anche per questo le persone mal complessionate col troppo esercizio del canto contraggono facilmente l' etisìa. Indi ancora si rileva la cagione di quelle voci di naso, che scappano inavvedutamente a' Soprani di complessione debole: aggirandosi la voce per la concavità della bocca, entra pel foro di comunicazione col naso, e trovando stretto quel condotto, piglia la cattiva piega, che fa palese la via per dove passa. Nel rimanente è certissimo che la voce, particolarmente nel canto, parte si fa sentir per la bocca, parte per il naso; anzi la parte che esce per questo, venendo più rinforzata dall' eco, riesce più sonora, se la stret-

ſtrettezza del condotto non la guaſta. Finalmente le voci degli ſtrumenti, che più volte ſi confondono colla voce umana, ſono tutte voci di eco, poichè ſe ſi copre di tela la caſſa d' uno ſtrumento per impedire l' eco delle corde, queſte perdono affatto la ſonorità e la ſomiglianza col canto della voce umana. E' dunque l' organo della voce una ſpecie di caſſa, nella quale ribattendo la voce acquiſta la ſonorità, che la coſtituiſce voce di canto.

III.

Differenza tra il canto e la recita.

Suppoſta la ſuddetta differenza tra la voce cantante e la favellante, gli accenti della favella ſono in ſoſtanza toni muſicali, poichè l' eco, come la ſperienza ci moſtra, non muta punto i toni della voce; ma ſolo li ripuliſce e rende più ſonori. Ciò non oſtante, non formandoſi nella favella quell' eco, che coſtituiſce la voce cantante, non può quella dirſi aſſolutamente *canto*. Così facilmente s' intende un paſſo di Cicerone, da cui l' Abbate di Bos ed il Sig. di Condillac traggono conſeguenze contrarie. „ La virtù „ della voce è tale, dice Cicerone (5), che con tre toni, cioè „ grave, acuto, e medio, forma tutta la varietà e l' armonìa del „ canto: poichè convien ſapere, che nella favella ſi contiene certa ſpecie di canto; non già canto veramente muſicale, o come „ quello che uſavano nelle lor perorazioni gli Oratori di Frigia e „ di Caria; ma bensì un canto poco diſtinto, come quello di cui „ intendevano parlare Demoſtene ed Eſchine, qualor l' uno all' „ altro ſi rimproveravano le infleſſioni della voce. E Demoſtene, „ per

(5) Mira eſt enim quædam natura vocis, cujus quidem e tribus omnino ſonis, inflexo, acuto, & gravi, tanta ſit & tam ſuavis varietas perfecta in cantibus. Eſt autem in dicendo etiam quidam cantus obſcurior; non hic a Phrygia & Caria Rhetorum epilogus, pæne canticum; ſed ille quem ſignificat Demoſthenes ed Æſchines, cum alter alteri objicit vocis flexiones. Dicit plura etiam Demoſthenes, illumque ſæpe dicit, voce dulci & clara fuiſſe. Orat.

per dar più forza all' ironìa, confessava che il suo avversario avea parlato con un tono di voce dolce, chiaro, e sonoro. Il canto, che Cicerone dice contenersi nella favella, consiste ne' toni musicali formati con voce meno sonora, e confusa con quella parte del fiato, che non forma eco. A tenore però che nel formar la parola si adatta più l' organo a ribattere l' eco della voce, la favella si approssima vieppiù al canto. Tal era il tono di voce, con cui peroravano gli Asiatici, e la voce dolce, chiara, e sonora, che Demostene rimproverava ad Eschine. I Greci generalmente parlavano, come dice Orazio, con bocca rotonda (6); e dalla rotondità della bocca ne diveniva coll' eco la chiarezza degli accenti o de' toni.

La nostra comun maniera di parlare non à certo queste grazie; ma non per ciò si dee stimare così sprovvista di armonìa, come la suppone il Sig. di Condillac. Chiunque può fare in se stesso la sperienza di proferire, secondo l' uso ordinario, due o tre parole espressive di qualche affetto v. g. *Che pena*! poi le ripeta più volte ripulendo a poco a poco il tono della voce, ed allargando il tempo: alla fine senz' arrivar a cantare si accorgerà, che nel proferire quelle parole fa egli una cadenza o di grado, o di Terza, o di Quarta, o di Quinta. Senza questa sperienza, basta porgere orecchio alla favella delle voci acute, massime delle donne, quando parlano trasportate da qualche passione, e vi si noterà la modulazione così distintamente, che quasi potrebbe poi sonarsi col cembalo: e su tali locuzioni dovrebbe farsi particolare studio per mettere in Musica i Recitativi de' Drammi. Le osservazioni fatte da me su questo punto non possono convincere altri che me stesso, non essendo possibile addurre in esempio la maniera di parlar di certe per-

(6) Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui. Hor. Art. poet.

perſone, che ancorchè dicano mille ſciocchezze, coll' armonìa degli accenti ci dilettano quaſi al pari della Muſica. Con tutto ciò addurrò un eſempio, che ſtà in viſta di tutto il mondo; ed è il divino Cantore Gioachino Caribaldi Romano. Queſti, oltre al rariſſimo dono di natura di toccare co' toni muſicali nel più vivo dell' animo, à la ſingolar virtù di parlare e cantare inſieme: cioè nel cominciar di certi Recitativi eſpreſſivi di qualche ſmania ridicola prende per due o tre battute un tono di voce parlante, colla quale potrebbe pur diſcorrere famigliarmente: con queſta voce fa la modulazione, che un altro farebbe còn voce più intonata; ed il Baſſo ſta così bene con quella modulazione parlante, come ſi farebbe con un' altra del tutto muſicale. Eccovi un eſempio di quelle recite de' Greci accompagnate con uno ſtrumento, che non hanno bene ſpiegato nè l' Abbate di Bos, nè il Sig. di Condillac.

I V.

Origine della Muſica.

Colla detta cauſa della chiarezza e ſonorità della voce ſi ſpiegano facilmente le diverſe ſorti di favella, per le quali la voce umana diventa come per gradi da favella canto. I Greci nel parlar famigliare facevano bensì ſenſibile la quantità delle ſillabe colla modulazione degli accenti; ma non uſando d' una voce del tutto ripulita, e non ſottoponendo le quantità a legge alcuna di ritmo o di metro, la famigliar loquela era la meno analoga col canto. Il noſtro parlar famigliare è molto meno armonioſo, non ſolo per la mancanza di quantità ſenſibili; ma più ancora perciocchè non parlando più gli Europei con bocca rotonda, la voce rieſce languida, e cogli accenti confuſi e mal diſtinti. Tuttavia l' ammirazione ci fa fare certe ſincopi, nelle quali il tempo della prolazione divien più ſenſibile. Il dolore ci sforza a formare toni acutiſſimi per trafiggere il cuore degli aſcoltanti. L' ira ci traſporta rapidamente dal

dal grave all'acuto, e dall'acuto al grave. Variano ancora queste modulazioni coll' indole delle persone. La femina generalmente accenta la parola più che l'uomo: l' Italiano più che lo Spagnuolo: lo Spagnuolo più che il Francese: il Francese più che il Tedesco. Nell' ira il Tedesco urla nell' acuto: lo Spagnuolo fa frequenti pause affogato dalla bile: il Francese calca le sillabe negli accenti medj: l' Italiano gira rapidamente per tutti i toni.

Nel teatro comico de' Greci e de' Romani avea la Musica più parte che nel nostro. Oltre al cominciar l' orchestra per far comprendere col concerto degli strumenti la passione dominante del Dramma, la recita degli Attori era così aggiustata alle regole della prosodìa, e si facea con tono di voce così chiaro e sonoro, che potea essere accompagnata con uno strumento a guisa de' nostri Recitativi, i quali sono come una cosa di mezzo tra la favella ed il canto. L'assuefazione d'usare anche nella favella ordinaria molte grazie musicali facea sì che il ritmo non fosse nella Comedia un' affettazione. Usavano però del metro Senario jambo, che come nota Orazio è la più giusta misura de' periodi famigliari. La recita de' nostri Comici dista tanto da quella de' Greci e de' Latini, quanto la nostra famigliar loquela dista dalla loquela loro. Pure siccome gli Attori parlano quasi sempre con qualche affetto, e vogliono farsi intendere da tutto il teatro, il tempo della prolazione è più posato, la voce più chiara, e la modulazione degli accenti più vaga e distinta.

Facevano gli Antichi tanto studio sul numero e l'armonìa oratoria, che Cicerone nel trattato dell' Oratore dà quasi tutta la forza dell' Eloquenza alla maniera di atteggiare e pronunziare. L'uso che facea del flauto Caio Gracco per mantenere e riaggiustare i toni della voce dichiara abbastanza, quanto era sonora e musicale la voce con cui peroravano. E se così facevano i Romani, che converrà pensare de' Greci Maestri in questo punto de' Romani?

La

La rozzeza delle nostre lingue non permette a' nostri Oratori una pronunzia così studiata ed armoniosa. Con tutto ciò ò notato più volte, che impegnato un Oratore in qualche passo ardente trattiene tanto il fiato per formare chiara la voce, che rende alcuni toni del tutto musicali. Il numero oratorio forma una specie di cadenza nel fine d'ogni periodo, la di cui misura è più lunga che nella Comedia. Questa, essendo un discorso quasi famigliare, non impegna tanto lo spirito degli ascoltanti, quanto una Orazione, dalla quale ognuno aspetta sentire cose sublimi: e siccome il numero oratorio, perchè presuppone negli ascoltanti più attenzione, se si usasse nella Comedia, recarebbe noja, egualmente il numero comico usato nell' Oratoria, lasciarebbe mal contenta l' impegnata attenzione degli ascoltanti. E trattandosi nell' Orazione di convincere seriamente l'animo degli ascoltanti, non vi usarono gli Antichi del ritmo, adoprato nella Comedia, che era uno spettacolo di puro piacere. Però i periodi oratorj non sono d'egual misura; sono con tutto ciò somiglianti a'periodi musicali contenuti tra cadenza e cadenza, i quali, eccettochè nelle canzoni, sono pure diseguali: di sorte che la Musica sembra aver preso la misura de' periodi per le canzoni dal metro poetico; e per ogni altro componimento dal numero oratorio.

Ferecide fu il primo Greco, che si sappia avere scritto in prosa. Prima di esso tutti i componimenti da dirsi in pubblico erano poemi o inni, che si recitavano con voce così sonora, o usando dell'espressione di Orazio, con bocca così rotonda, che non differiva punto dal canto. In questa guisa si pubblicavano le leggi, s'istruiva il popolo ne' Misterj della Religione, e s' immortalavano gli Eroi. Laonde la Musica oggigiorno adoprata si può dire aver cominciato a formarsi e coltivarsi colla recita de' poemi greci. Perciò non parlano giammai gli Antichi de' primi Poeti senz'attribuire loro qualche strumento di Musica. Mercurio Padre de' Poeti si suppone

pone del pari inventore della lira: e per molti secoli i Poeti greci furono unitamente cantori. Ne' poemi greci, come costa dal cap. antecedente si trovano tutte le spartizioni di tempo, che mette in opra la Musica, con tutta la varietà degli accenti o toni, che formano l'armonìa: dunque la prosodìa greca, che si fece poi comune co' Romani, è il vero seminario o sorgente della Musica.

Mi sono confermato in questo sentimento, avendo poi trovato quasi nel medesimo il Signor di Condillac; che come la verità è una e semplice, solo in essa possono incontrarsi due Autori, che scrivono senza sapere l'uno dell'altro. Tuttavia la serie de' fatti, pe' quali suppone il Signor di Condillac aver arrivato l'uomo a cantare, mi sembra poco verisimile. L'uomo, dice, cominciò per esprimere le sensazioni dell'animo co' gesti, colle grida, e colle contorsioni del corpo. Prendendo poi norma da questi segni naturali, passò ad esprimerli co' segni arbitrarj della voce, accompagnandoli però co' gesti: e tanto più espressive e modulate furono le prime inflessioni della voce, quanto che con esse si sforzava l'uomo d'imitare i movimenti de' segni naturali. Queste prime inflessioni della voce contenevano la più perfetta prosodìa coll' espressione degl' intervalli armonici; sicchè, secondo questo Filosofo, la primaria loquela dell'uomo è stata la più espressiva, e quasi vero canto; tale però, che gli uomini appena lo distinguevano dalla favella: per questo, soggiunge, non si adoperò per gran tempo la Musica separata dalla parola. A tenore poi che il linguaggio si arricchiva di parole, si facea minor uso de' gesti, e quello diveniva meno espressivo. Allora notarono gli uomini la differenza del linguaggio musicale dall'altro meno espressivo, e si distinsero gl' intervalli armonici contenuti nel primo, che trovarono dilettevoli, separati anche dalla parola. Così cominciò a stimarsi la Musica un' arte diversa dal parlare.

Nel cap. 3 è stato già dimostrato, come essendo egualmente

 natu-

naturale all' uomo l' uso della voce, che l'uso degli altri organi e membri, potè, secondo le circostanze, cominciar ad operare o gesteggiando, o parlando. Il supporre dunque l' uomo aver cominciato a parlare per voler copiare coll' inflessioni della voce i gesti e le contorsioni del corpo, è un supposto del tutto arbitrario. Di più quegli uomini convulsionarj, ne' quali suppone il Sig. di Condillac la più perfetta prosodìa, giacchè cominciavano allora ad esercitare la voce, dovettero averla meno flessibile; e come mai può essere questo lo stato più a proposito per esprimere l' inflessioni della Musica? Secondo il Sig. di Condillac l' inflessioni musicali del parlare scemarono a tenore che il linguaggio si accrebbe: or io non credo, che i viaggiatori abbiano giammai trovato una nazione scarsa di linguaggio, e ricca di inflessioni musicali. Se queste due cose andassero di concerto, gli Ottentoti dovrebber essere i più eccellenti Musici del mondo. Meno verisimile ancora mi sembra, che gli uomini non facessero sul principio differenza tra il parlare e la Musica. Dal canto degli uccelli potevano facilmente accorgersi, che v'era una Musica senza parola. Le corde musicali sì nella storia come nelle favole sono egualmente antiche che il canto; e le corde musicali non poterono formarsi senza separare la Musica dalla parola. Ecco però la maniera come l' uomo, secondo il mio parere, cominciò a parlare ed a cantare.

L' uomo è egualmente ben organizzato per formare la voce con cui si parla, che l' eco della medesima con cui si canta: ed il formar l' una o l' altro dipende dalle particolari impressioni; a ciascuna delle quali corrisponde per legge di natura un determinato movimento degli organi (7). Particolarmente i toni della voce sono,

(7) Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum, & gestum; totumque corpus hominis, & ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsæ. Cicer. de Orat. lib. 3.

ſono; dice Cicerone, come le corde d'uno ſtrumento di Muſica, le quali rendono il ſuono, ſecondo il tatto, o l'impreſſione della mano, che eſteriormente le muove (8). Determinato dunque l'uomo da una ſenſazione mite ad uſar dell' organo della voce, parlò: rapito da un traſporto di allegrezza ſi miſe a ballare e cantare. Suppoſto ſpedito e ben formato l'organo della voce, l'impreſſione di qualche biſogno, unitamente coll'amor reciproco che congiunge l'uomo co' ſuoi ſomiglianti, baſtò a farlo prorompere, ſenz' accorgerſi, nelle prime voci, come ſenz' accorgerſi usò egli delle grida per iſcacciare la prima impreſſione di dolore. Le prime voci ſaranno ſtate ſenza dubbio poche e mal articolate, e forſe poco diverſe da quelle degli Ottentoti; ma col replicato uſo dell' organo della voce, e coll'ajuto della rifleſſione, a poco a poco ſi ſarà il linguaggio arricchito d'infleſſioni e di voci. E ſiccome certe impreſſioni rendono, ſecondo l'eſpreſſione di Cicerone, i toni e l'infleſſioni del linguaggio, così altre più vive di quelle, che determinano l'uomo a sfogare un traſporto di contentezza, rendono i toni e l'infleſſioni del canto. Sarà ſtato certo rozzo e ſempliciſſimo il primo canto dell'uomo; ma ſi ſarà a poco a poco perfezionato, ſecondo le circoſtanze di ciaſcuna nazione: particolarmente ſi perfezionò ſommamente in Grecia, i di cui abitatori cogli ammaeſtramenti delle colonie aſiatiche di fantasìa vivace, ed amanti de' piaceri de' ſenſi, ſi diedero dal bel principio all' eſercizio della poesìa e del canto. Le corde muſicali furono ricavate col confronto de' toni della voce umana co' ſuoni di certi corpi inanimati. Il più antico ſiſtema di corde, di cui ſi à notizia, è quello di Pitagora, compoſto di Prima, Quarta, Quinta, ed Ottava: ed io credo, che i più antichi ſtrumenti non conteneſſero che queſte corde,

X 2 colle

(8) Voces ut chordæ ſunt intentæ, quæ ad quemque tactum reſpondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva. *loc. cit.*

colle quali i Poeti accompagnavano le loro cantilene, ridotte finalmente colle replicate osservazioni a sistema teorico; e con queste osservazioni si aumentò di pari passo il numero delle corde musicali. Per compimento della spiegata origine della Musica vorrebbe forse taluno, si dasse la ragione, perchè i tempi musicali co' toni gravi ed acuti dilettano le nostre orecchie. Ma di ciò si renderà ragione, alloraché altri Filosofi ci diranno, perchè l'occhio si compiace della proporzione. Quando s'è giunto a scoprire l'uso, che la Natura à dato alle cose, s'è giunto pure al limite delle nostre ragionevoli cognizioni.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum. Virg. Æn. lib. 6.
Franc. Arnaudies inv. et delin. *Ioan. Brunetti inc.*

LIBRO III.

DELLE REGOLE DELLA MUSICA.

NEL libro antecedente s'è dimoſtrato in generale, come i toni della Muſica ſono gli accenti della favella, la quale non differiſce dal canto ſe non ſe nella qualità della voce, con cui ſi proferiſcono i toni. Or per trattare diſtintamente della Muſica, è d' uopo fare di tal ſorte ſenſibili i ſuddetti toni, che chiaramente ſi ſcorga il loro numero colla lor qualità, per poter così ſtabilire le regole d' uſarli artifiziosamente. L' armonìa, come coſta dall' Introduzione, ſi divide

divide in successiva ed equitemporanea. La successiva, che pur si chiama *melodìa* o *canto*, è una successione di toni dilettevoli fatti da una sola voce. E poichè questa è l'armonìa inspirataci dalla Natura colla favella, sarà la medesima l'oggetto primario della Musica. Accordando bene due o più melodìe, ne risulta l'armonìa equitemporanea; ed a formar tali accordi s'indirizzano le regole del contrappunto. Che sebbene la Natura, come si vedrà in appresso, c'ispira certo contrappunto semplice, praticato dalle persone ignoranti delle regole di Musica, pure da sì fatto contrappunto à ricavato l'arte parecchie combinazioni di corde dilettevoli. L'uno e l'altro genere di armonìa è stato fin ora fondato, parte nelle proporzioni numeriche, parte in certe regole di pratica dette volgarmente regole di contrappunto. E quantunque nel libro primo si sia dimostrato, quanto siano vane e fallaci le proporzioni musicali, nondimeno questa verità sembrerà forse incredibile a chiunque dia uno sguardo a' libri di Musica de' più rinomati Autori, vedendoli più seminati di numeri che non sono i libri di Astrologìa. Sopra tutto il maggior ostacolo per questa nuova opinione sarà senza dubbio l'autorità de' Greci, i quali determinarono minutamente le proporzioni delle corde atte a recarci diletto. Ma oltrechè le proporzioni musicali de' Greci, come costa dal lib. 1. sono come quelle de' Moderni, esenti di legge, insussistenti, e del tutto arbitrarie e capricciose, per avvalorare la loro autorità converrebbe provare, non aver eglino trattato della Musica, come fanno i Moderni, che cominciando con grand'apparato di principj matematici, quando s' internano nella pratica, non fanno più conto di quei principj. E tanto più vi è luogo a sospettare questo de' Greci, quanto che sappiamo, aver essi riempito le scienze di speculazioni vane ed inutili. Altrimenti convien pensare delle regole volgari di contrappunto. Queste, essendo state ricavate dalla sperienza, contengono cose utilissime. Ma la filosofia de' Professori non è giunta ancora

ancora a ridurre la loro arte a principj generali ; e per mancanza di questi si propongono come casi diversi quelli che in sostanza sono gli stessi ; si danno per regole generali quelle che sono regole particolari di eleganza, che nè devono, nè possono osservarsi sempre ; si pretende palliare tali inconseguenze con più numero d' eccezioni che di regole ; e tra regole ed eccezioni si forma un caos, nel quale non si vede altro che bujo ; si parla in somma di contrappunto a guisa di quegli Oracoli, che colle loro sentenze mettevano ne' Popoli più confusione. La Musica è un' arte ; ed ogni arte deve fondarsi in uno o due sperimenti, da' quali si deducano con buona logica le regole generali. Queste devono essere poche e semplici, acciocchè non intervenga alla Musica come alla lingua latina, le di cui volgari Gramatiche, per la gran copia di regole, solo servono a non arrivare mai a parlare latino. Di più la Musica deve avere, come ogni altr' arte, i suoi principj inalterabili e senza eccezione ; e da tali principj si devono dedurre le regole generali ; tali però che non tolgano la libertà propria delle arti di genio. Nel primo seguente capitolo si stabiliranno i principj inalterabili della Musica ; e ne' seguenti le regole generali, che non pregiudicano alla libertà del genio.

C A P. I.

De' principj fondamentali della Musica.

I.

I. AVendo la Natura fatto l'uomo atto al canto, deve in conseguenza avergli dato un tono di voce accordevole con qualcuna delle corde armoniche, o atte a recarci diletto. Si scelgano dunque otto o più persone dell'uno e dell'altro sesso, di diver-

Sperimenti.

sa

ſa età e compleſſione ; tali però che dal parlar loro ſi ſcorga aver ſortito dalla Natura voce atta al canto . A ciaſcuna di queſte perſone ſi faccia intonar la voce, che le ſia più facile e connaturale : ſi prendano queſte intonazioni con altrettante corde d'uno ſtrumento : e ſi avrà un aggregato di corde armoniche . E benchè a prima viſta ſembri poter così ritrovarſi infinite corde armoniche , pure la ſperienza di molti ſecoli à fatto vedere , che ſiccome la Natura ci à dato per dipingere ſette colori , e per parlare cinque vocali , così à dato alla ſpecie umana per cantare ſette diverſi toni di voce , detti volgarmente *Baſſo* , *Baritono* , *Tenore* , *Contralto* , *Mezzoſoprano* , *Soprano* , *e Canto* . Il Baſſo potrà bensì intonare facilmente tre o più corde vicine l'una all'altra ; ma intonandone una v. g. *Do* , e facendo intonar il Baritono con relazione a quella, e l'altre ſucceſſivamente con relazione alla precedente , non ſi ſentiranno ſe non le ſette corde

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La,

che è una ſerie d'intervalli detti volgarmente *Terze* , parte maggiori , parte minori (1)

II. Se le ſette ſurriferite voci vogliono formar un concerto dilettevole , cantando contemporaneamente ſenza regole di Muſica , ſi accorderanno per iſtinto di natura in Terza , Quinta , ed Ottava , e preferiranno a tutti gli altri intervalli la Terza . Così ſi ſente

(1) Io ſuppongo i nomi degl' intervalli ſpiegati nell' Introduzione . Suppongo ancora , che i Lettori che non hanno pratica del moderno ſolfeggio di ſette ſillabe , ſi troveranno alquanto confuſi coll'uſo che io faccio delle medeſime per formare gli accordi . Ma egli è impoſſibile inventare un linguaggio nè più preciſo, nè , ſuppoſta la pratica di quel ſolfeggio, più chiaro. Tutta la confuſione , che può recare tal linguaggio , ſvaniſce cogli eſempj muſicali , e col fiſſare bene nell' immaginativa , che le otto ſillabe *Do*: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*: *Si*: *do* ſono le otto corde della Scala di *C-ſol-fa-ut* : e *La*: *Si*: *Do* *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *la* le otto corde della Scala di *A.la-mi-re* . Quando io parlo del Modo maggiore , prendo ſempre per eſempio la prima *S*cala ; quando del Modo minore , la ſeconda . Tenendo queſto ben preſente , il mio linguaggio diverrà chiariſſimo .

ſente tutto dì nelle canzoni e litanìe, che canta il po polo regolato preciſamente dall'udito, o ſia dall' iſtinto. Ed eccovi i due ſperimenti, da' quali intendo ricavare le regole della Muſica.

I I.

Armonìe di Terza maggiore, e di Terza minore.

Le Terze che nello ſperimento ſecondo fanno le voci acute col Baſſo, talora ſono maggiori, talora minori. Biſogna dunque diſtinguere due generi di Armonìa, l' una *di Terza maggiore*, Quinta, ed Ottava; l' altra *di Terza minore*, Quinta, ed Ottava (eſemp. 1.) Ambedue ſono Armonìe perfette. Ma eſſendo nella Terza maggiore il ſuono acuto più acuto che non è nella minore, la differenza de' ſuoni è in quella più ſenſibile che in queſta. Per ciò l' Armonìa di Terza maggiore è più vigoroſa e diſtinta, e ſe così vogliam dirla, più perfetta. L' altra di Terza minore più debole, e però più dolce e tenera. Per queſto vantaggio, che à la Terza maggiore ſopra la minore, l' iſtinto general mente ci porta a cominciare e finire il canto con Terza maggiore.

I I I.

Conſonanze e diſſonanze ſemplici.

Conſonanza, ſecondo il comun ſentimento, è un intervallo dilettevole. E poichè la Natura, giuſta lo ſperimento ſecondo, à poſto il diletto dell' udito nell' Armonìa di Terza, Quinta, ed Ottava, ogn' intervallo, che ſia parte di detta Armonìa, ſarà conſonante: ed ogn' intervallo, che non poſſa coſtituire la Terza, Quinta, ed Ottava, ſarà diſſonante. In conſeguenza di ciò (eſemp. 1.)

I. L' Ottava, in quanto abbraccia tutta l' Armonìa perfetta, ſarà la conſonanza più perfetta.

II. La Quinta *Do*: *Sol*, in quanto contiene dentro di ſe la rimanente Armonìa, ſarà dopo l' Ottava la conſonanza più perfetta.

III. Le due Terze, maggiore e minore, ſaranno pur conſonanze. Anzi come fu notato nello ſperimento ſecondo, la Terza

 è la

è la consonanza più ricercata dall' udito, ed in conseguenza la più vaga e dilettevole.

IV. Dalle corde che formano col Basso la Quinta e l'Ottava, ne risulta la Quarta *Sol: do*; dunque la Quarta è parte dell' Armonìa perfetta, e per tanto consonanza, contro al comun errore, che la suppone di sua natura dissonante, senza riflettere, che se la Quarta fosse dissonante, la Terza, Quinta, ed Ottava non potrebbero far un' impressione del tutto dilettevole.

V. Dalle corde, che fanno col Basso la Terza ed Ottava, risulta nell' Armonìa di Terza maggiore la Sesta minore *Mi: do*; e nell' Armonìa di Terza minore la Sesta maggiore *Mi♭: do*; dunque l' una e l' altra Sesta sono consonanti.

VI. E poichè la Seconda, la Settima, la Quinta falsa, il Tritono, con tutti gl' intervalli superflui e diminuiti non possono in maniera alcuna costituire la Terza, Quinta, ed Ottava, saranno detti intervalli dissonanti.

I V.

Analogìa de' suoni in Ottava.

Lo sperimento primo contiene le corde formate dalla Natura nella voce umana col rapporto necessario per cantare e formar Armonìa: supponendo dunque che l' Armonìa del secondo sperimento sia di Terza maggiore, e che la prima corda *Do* de' due sperimenti sia l' istessa, le corde del secondo devono contenersi nel primo. Or l' Ottava *do*, che nel secondo forma Armonìa colla prima *Do*, non si trova espressamente nel primo: dunque al meno vi si deve contener implicitamente; cioè il suono acuto *do* dell' Ottava deve assomigliarsi tanto con qualcuno de' sette suoni del primo sperimento, che l' udito rapporti entrambi ad una medesima corda, e senza mutare la sostanza dell' Armonìa possa l' uno sostituirsi in vece dell' altro, o mettersi ambidue insieme. Supponiamo però

che

che la corda acuta *do* abbia queſta ſomiglianza colla corda *Mi* del primo ſperimento: formando *Mi*: *do* una Seſta minore, i ſuoni in Seſta minore ſaranno generalmente ſimili: dunque la prima corda *Do* ſarà pur ſimile colla ſua Seſta minore *La*^{b}, che però potrà introdurſi nel ſecondo ſperimento ſenz' alterare la ſoſtanza dell' Armonìa (eſemp. 2.): dunque la Seconda *Sol*: *La*^{b} ſarà parte della perfetta Armonìa, ed in conſeguenza conſonanza: ma queſto è contro l' articolo antecedente: dunque la corda acuta *do* dell' Ottava non è ſimile con *Mi*. Della ſteſſa maniera ſi dimoſtra non eſſer ſimile nè con *Sol*, nè con *Si*, nè con *Re*, nè con *Fa*, nè con *La*: reſta dunque che ſia ſimile colla prima *Do*: dunque i ſuoni in Ottava ſono generalmente ſimili.

Indi ſi ſcorge che l' Ottava non è che un rinforzo dell' Armonìa, e che la ſoſtanza di queſta conſiſte nella Terza e Quinta. Non per queſto ſi deve confondere l' Ottava coll' Uniſono. I ſuoni dell' Uniſono non ſono punto diverſi, e ſolamente ſi diſtinguono nella materialità delle voci che li formano. I ſuoni dell' Ottava, eſſendo l' uno molto più acuto dell' altro, ſono diverſi; ſono non pertanto ſimili, e come tali li rapporta l' orecchio ad una medeſima corda, in quella maniera che la viſta rapporta ad uno ſteſſo originale due ritratti di eſſo, l' uno in grande, e l' altro in piccolo; e come l' iſteſſo orecchio rapporta ad una ſteſſa vocale la *e* aperta e la chiuſa. E ſiccome le diverſe modificazioni d' una ſteſſa vocale producono nelle lingue una varietà quaſi infinita di parole, egualmente la ſomiglianza de' ſuoni in Ottava è ſorgente di moltiſſime bellezze muſicali. Gli ſtrumenti fanno modulazioni acutiſſime, alle quali non arriva la voce umana; eppure per l' analogìa de' ſuoni in Ottava ſi aſſomigliano col canto dell' uomo; altrimenti non ſarebbero muſicali, nè potrebbero dilettare. Oltracciò di due ſuoni in Ottava il più grave fa una ſenſazione più piena e robuſta, e per tanto più atta a ſervir di fondamento a' ſuoni più acuti. L' acuto è

più vago e delicato: onde secondo le circostanze talor conviene adoprare l' uno, talora l'altro, talora ambidue insieme. In somma il confondere l'Ottava coll' Unisono sarebbe l' istesso, che confondere nelle lingue le vocali aperte colle chiuse, e l' istesso ancora che usare senza discernimento nella Pittura di qualunque sorte di rosso o di verde.

V.

Consonanze e dissonanze composte.

Aggiungendo alle corde del secondo sperimento le loro rispettive Ottave (esemp. 3.), l' Armonìa, secondo l' artic. antec. rimarrà in sostanza l'istessa; benchè diverrà più piena e più vaga; e tutti gl' intervalli, che tra di loro formano quelle sette corde saranno parte dell' Armonìa perfetta, ed in conseguenza consonanti. Sarà dunque consonanza la Decima *Do: mi*, o *Do: mi*ᵇ; ed essendo le sue corde simili con quelle delle Terza *Do: Mi*, o *Do: Mi*, la Decima sarà consonanza simile colla Terza. Egualmente la Duodecima *Do: sol* sarà consonanza simile colla Quinta *Do: Sol*. La Decimaquinta *DO: do* coll' Ottava *Do: do*. Generalmente ogn' intervallo composto d' una consonanza o dissonanza semplice con qualunque numero di Ottave è consonanza o dissonanza simile colla semplice; la Nona colla Seconda; l' Undecima colla Quarta &c. Ma per causa della diversità de suoni in Ottava talor conviene adoprare un intervallo semplice, talora uno composto. Nel coro di più voci gl' intervalli composti mettono più allo scoperto l' armonìa, e fanno in conseguenza più buon effetto che i semplici.

V I.

Accordi di più voci.

Regola generale: un accordo di più voci sarà consonante, qualor sia o possa essere parte della perfetta Armonìa di Terza, Quinta,

ta, ed Ottava. E sarà dissonante, qualor non possa in maniera alcuna essere parte della perfetta Armonìa. Laonde

I. L'accordo di Terza e Sesta, l'una e l'altra maggiore o minore è consonante (esemp. 4.), perchè tal accordo è parte dell'Armonìa dell'esemp. 3; ed aggiungendoli nel grave la corda simile coll'acuta, ne risulta l'Armonìa di Terza, Quinta, ed Ottava. Tuttavia mancando nell'accordo di Terza e Sesta la corda grave che integra l'Armonìa di Terza e Quinta, non può tal accordo dirsi di perfetta Armonìa; e anche per ciò non si usa nel principio o fine d'una composizione.

II. E' pur consonante l'accordo di Quarta e Sesta maggiore, o minore (esemp. 5.). Tal accordo è parte dell'Armonìa dell'esemp. 3; ed aggiungendoli nel grave la corda simile con quella che fa la Quarta, ne divien l'Armonìa di Terza o Decima, Quinta, ed Ottava. Mancando però nell'accordo di Quarta e Sesta la sensazione chiara della Quinta, e della Terza, l'Armonìa di tal accordo è debolissima, ed in conseguenza di poco uso.

III. Ancorchè la Quarta sia di sua natura consonante, unendosi colla Terza, o colla Quinta (esemp. 6.), ne risulta la Seconda, che secondo l'artic. 3 non può essere parte dell'Armonìa di Terza, Quinta, ed Ottava: dunque l'accordo di Terza e Quarta, o di Quarta e Quinta è dissonante.

IV. Egualmente ancorchè la Sesta sia consonante, unendosi colla Quinta (esemp. 7.), ne risulta una Seconda incapace di costituire la Terza, Quinta, ed Ottava: dunque l'accordo di Quinta e Sesta è dissonante.

V. Unendo due Terze l'una e l'altra maggiore, o minore, nel caso primo risulta una Quinta superflua (2), nel secondo una Quinta

(2) Faccio uso de' vocaboli d'intervalli *superflui* e *diminuiti* per conformarmi col linguaggio de' Professori. Nel rimanente la Quinta superflua è una vera Sesta minore, la Settima diminuita una Sesta maggiore &c. Dissi nell'artic. 5 dell'Introd. che

ta falsa (esemp. 8): dunque due Terze non formano Armonìa, non essendo l' una maggiore, e l' altra minore.

VI. L' accordo di Terza maggiore e Sesta minore, o di Terza minore e Sesta maggiore (esemp. 9.) con qualunque aggiunta di corde non diverrà mai parte della Terza, Quinta, ed Ottava: dunque la Terza e Sesta solo formano Armonìa, quando l' una e l' altra sono o maggiori, o minori.

VII. Generalmente per determinare, se un accordo di più voci, che non sia di Terza, Quinta, ed Ottava, è o non è consonante, vi si aggiunga sotto alla corda più grave una Terza, o una Quinta; se coll' aggiunta di una di queste corde ne risulta la pura Terza, Quinta, ed Ottava l' accordo è consonante, come si vede negli esempj 4.5. Se con simil aggiunta non risulta mai la pura Terza, e Quinta, l' accordo è dissonante, come si vede negli esempj 8, e 9.

VII.

Modo.

La parola *Modo*, che rispetto alla Musica de' Greci è oscura ed equivoca, non è più chiara rispetto alla Musica di oggigiorno. Ognuno intende diversamente ciò che sia cantare in un determinato Modo, o come volgarmente si dice in un determinato Tono (3). E quantunque il significato delle parole sia arbitrario, qualor egli non è uno e preciso, ne nascono molti equivoci ed inutili questioni di voce. Per *Modo* intendo un aggregato di corde, colle quali

che tali intervalli si chiamano *superflui e diminuiti*, perchè non si contengono nel sistema di Modo alcuno: questo supposto va fondato in un altro comun supposto, cioè che la Settima del Modo minore sia minore, poichè quasi tutti gl' intervalli superflui e diminuiti provengono dal farsi maggiore la Settima del Modo minore. Or in appresso si vedrà, che il supporre minore la Settima del Modo minore è un falso supposto, che non potea rifiutarsi nell' Introduzione.

(3) Vedasi l' Introd. art. 5. num. 2.

quali ſi poſſa formar un canto con buona armonìa, tanto ſucceſſiva quanto equitemporanea. Con queſta mira à formato la Natura le corde del primo ſperimento: dunque la ſerie di Terze

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: do

è il Modo più perfetto che immaginar ſi poſſa; ovvero è un alfabeto di toni diſſimili ed atti a comporre un canto colla più perfetta armonìa. E ſiccome le lettere non formano nell' alfabeto parola alcuna, così quella ſerie di Terze non deve riputarſi canto o modulazione. Un' altra ſerie ſimile a quella

Sol: Si: Re: Fa✱: La: Do: Mi: ſol

ſarà un altro Modo. Nel primo le corde della ſerie ſi rapportano come a principio e fine alla corda *Do*; nel ſecondo alla corda *Sol*; per queſto il primo ſi chiama *Modo di Do* o di *C-ſol-fa-ut*, il ſecondo *Modo di Sol* o di *G-ſol-re-ut*. E quel canto ſi dirà fatto nel Modo di *C-ſol-fa-ut*, che ſi rapporti come a principio e fine alla corda *Do*.

Le modulazioni, che colle corde d'un Modo poſſono formarſi, ſono infinite, e l' iſtinto ne iſpira moltiſſime alle perſone ignoranti della Muſica. Ma co' principj fin qui ſtabiliti poſſiam ora mai formarne una artifizioſamente. In vece delle quattro corde acute della ſerie del primo ſperimento s' intonino le loro ſimili colle altre quattro più gravi, e ne diverrà la modulazione di grado, detta volgarmente *Scala*,

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do;

che non è, come ſi ſuppone, una modulazione fondamentale, ovvero iſpirata immediatamente dalla Natura come fondamento del canto; nel qual falſo ſuppoſto fondano gli Scrittori di Muſica molti vani diſcorſi. La Natura non c' iſpira una parola, che ſia ſorgente di tutte le altre; ma ſolo ci dà le vocali, dalle quali poi l' iſtinto compone, ſecondo le circoſtanze, diverſe parole. In queſta guiſa la Natura non ci dà una modulazione, che ſia fondamento

mento di tutte le altre ; ma ſolo ci dà nella ſerie di Terze di ciaſcun Modo gli elementi per formare quella , che più ſi convenga alle circoſtanze. La Scala è bensì la modulazione più ſemplice e facile , perciocchè colle più ſoavi infleſſioni della voce vi ſi modulano tutte le corde del Modo .

Per ridur il Modo ad una idea più preciſa ſi parigoni il ſecondo ſperimento col primo ; e ſi vedrà come la Natura coerente a ſe ſteſſa ci dà nel primo ſperimento triplicato il ſecondo , cioè la ſerie di Terze

Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: do

è un aggregato di tre Armonìe perfette di Terza maggiore , (*Do*: *Mi*: *Sol*) (*Sol*: *Si*: *Re*) (*Fa*: *la*: *do*) , le due prime congiunte , e la terza ſeparata dalla ſeconda colla Terza minore *Re*: *Fa* . Le baſi di dette tre Armonìe ſono la Prima , Quinta , e Quarta della Scala . Il Modo dunque più perfetto , qual ſi rileva da' due ſperimenti, è l'aggregato di tre Armonìe perfette di Terza maggiore , le di cui corde fondamentali ſono la Prima , Quarta , e Quinta , che però ſaranno pure corde fondamentali del Modo ; e la maniera più deciſiva di determinare eſſo , ſarà manifeſtare colla modulazione il rapporto della Quarta e Quinta colla Prima .

Uſando dell'analogìa de' ſuoni in Ottava, dalla ſerie di Terze del primo ſperimento , ſenz'alterar corda alcuna , ſe ne poſſono formar altre ſei :

Re: Fa: La: Do: Mi: Sol: Si: re.
Mi: Sol: Si: Re: Fa: La: Do: mi.
Fa: La: Do: Mi: Sol: Si: Re: fa.
Sol: Si: Re: Fa: La: Do: Mi: ſol.
La: Do: Mi: Sol: Si: Re: Fa: la.
Si: Re: Fa: La: Do: Mi: Sol: ſi.

E da

E da queste sei serie altrettante Scale, come si formò la prima:

Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: re.
Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: Re: mi.
Fa: Sol: La: Si: Do: Re: Mi: fa.
Sol: La: Si: Do: Re: Mi: Fa: sol.
La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: la.
Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: si.

Queste Scale sono i Modi detti volgarmente *diatonici*, usati da' tempi antichi nel canto all' Unisono, e de' quali ne fanno i Maestri di contrappunto gran mistero. Ma tali Modi, come si dimostrerà altrove, sono imperfettissimi, e da' quali, senza mutar qualche corda, non si può ricavare vera armonìa. I Modi perfetti sono gli anologi col primo e col secondo sperimento, vale a dire i Modi che hanno perfette e di Terza maggiore le Armonìe della Prima, Quarta, e Quinta. Tali sono i dodici Modi maggiori stabiliti nell'artic. 5 dell' Introd. e di questi intendo ragionare al presente; che del Modo minore si tratterà separatamente.

VIII.

Melodìa.

Avendoci la Natura dato il Modo per cantare, ogni canto dovrà farsi in qualche determinato Modo, che si renderà sensibile palesando il rapporto della Quarta e Quinta colla Prima, riposandosi in essa la voce nel fine del canto, come si riposa nel discorso con un punto fermo o finale. Questo riposo si fa colle cadenze *perfetta, ed imperfetta* (4). In questa la voce salta dalla Quarta alla Prima; in quella dalla Quinta alla Prima. E di qualunque maniera

(1) Vedasi l' Introd, artic.6. num.8.

ra ſi moduli , acciocchè la voce ſi riposi in una corda , biſogna far queſta ſenſibile con una nota di aſſai durata , e con un ben diſtinto battere o levare. Nell' eſempio 10, benchè dalla prima alla ſeconda battuta ſi moduli dalla Quinta alla Prima , non fermandoſi la voce in queſta, non vi fa perfetto ripoſo o cadenza: la fa bensì nell' ultima battuta.

La cadenza di ſalto, quantunque poſſa farſi da qualunque voce , è più propria del Baſſo , che nell' armonìa equitemporanea ſerve di fondamento alle voci acute. A queſte ſi conviene più la modulazione più facile con piccioli ſalti , e di grado . Or per entrare di grado nella corda del Modo v. g. *Do*, vi ſono due corde, *Re* Seconda della Scala, e *Si* Settima maggiore, che per appunto formano l'Armonìa della Quinta *Sol*: *Si*: *Re* . E per queſta conneſſione di dette corde colla Quinta , la modulazione fa perfetto ripoſo, e ſi reputa far cadenza perfetta nel Modo , facendo ſenſibile in vece della Quinta la Seconda, o la Settima maggiore (eſemp.11.) Nel rimanente la modulazione deve far ſenſibili diverſe conſonanze ricavate dal ſiſtema del Modo , che colle cadenze ſi riducano ad eſſo.

Il canto dopo d'aver modulato in un Modo v. g. in *C-ſol-fa-ut*, replicando in eſſo alcune cadenze, fa digreſſione ad un altro v. g. a *G-ſol-re-ut*, replicando in queſto ſimili cadenze; ſebbene nel fine deve ſempre ritornare al primo . Non vi è Modo, che non differiſca da ogni altro per qualche corda ; onde il ſentirſi una nuova corda è il primo annunzio di mutazione di Modo . Tuttavia ſe l'alterazione di qualche corda non ſi fa ſervire a fermarſi in altro Modo , quell'alterazione ſarà una grazia , che il buon guſto à iſpirato al cantante; ma tali grazie non devono mai guaſtare le cadenze nel primo Modo. Se colla nuova corda ſi fa una nuova cadenza , allora ſi potrà dire mutarſi di Modo. Nondimeno ſe non ſi replicano le cadenze del nuovo Modo , anzi queſto ſi tocca ſolamente

mente di paſſaggio, e non impediſce il far immediatamente cadenza nel Modo principale, la mutazione ſarà paſſaggiera e di puro abbellimento. Allora la mutazione di Modo ſarà aſſoluta, quando la nuova corda colla ſua cadenza impediſce la cadenza nel Modo principale, o al meno la modulazione ſi ferma nel nuovo Modo ſenza ritornare immediatamente a far cadenza nel primo. Nel eſemp. 12 il *B-fa* della terza battuta, ed il *F-fa-ut* con dieſis dell'ottava non inducono aſſoluta mutazione di Modo, mentre le cadenze, che vengono in appreſſo, ſi fanno nell'uno e nell' altro caſo nel Modo principale. Ma nella battuta undecima, dove il *B-fa* impediſce la cadenza in *C-ſol-fa-ut*, e prepara l' orecchio alla ſeguente in *F-fa-ut*, la mutazione di Modo è aſſoluta.

La voce ſenza commettere verun errore muſicale può cantar di maliſſimo guſto, come ſenza traſgredire le regole di Gramatica ſi fa un diſcorſo nojoſo. Allora però *canterà* aſſolutamente *male*, quando commetta un errore offenſivo di tutte l' orecchie; e ciò avverrà, quando con una nuova corda ſi guaſti una cadenza ſenz' accennarne altra, o quando la voce ſi ripoſi in una nuova corda, come in nuovo Modo, ſenz' aver fatto in eſſo cadenza. Nell' eſemp. 13. il *B-fa* della ſeconda battuta canta male, perchè impediſce la cadenza nel Modo principale ſenza produrne altra. Canta egualmente male il *G-ſol-re-ut* con dieſis della ſeſta battuta, perchè ſenza produrre nuovo Modo guaſta la correlazione della Quinta colla Prima, in cui ſi fa cadenza. Canta finalmente male l' *E-la-fa* della penultima battuta, perchè ſi entra come in nuovo Modo in una nuova corda ſenza cadenza, guaſtando l' Armonìa del Modo principale.

Si potrebbe ſcrivere un trattato intero ſopra la melodìa; ma ſiccome l' armonìa ſucceſſiva ſi fonda negli ſteſſi principj che l' equitemporanea, le regole che ſi daranno per queſta, ſerviranno anche per quella. In tanto ſi conſideri la cantilena dell' eſemp. 14, che

 è la

è la marcia delle truppe ſpagnuole, detta volgarmente *la Pruſſiana*. Non ſi può inventare un' aria nè più ſemplice, nè più adattata alla gravità e compoſtura, con che marciano quelle truppe. L' *A-la-mi-re*, in cui comincia, non può eſſere nè Prima, nè Terza di Modo; perchè foſſe Prima dovrebbe il *G-ſol-re-ut* portare dieſis; e perchè foſſe Terza, dovrebbe oltre al *G-ſol-re-ut* portar l' iſteſſo accidente l' *E-la-mi* (5): è dunque Quinta del Modo, che è *D-la-ſol-re*, e la modulazione girando di continuo per la Quinta, Quarta, e Terza del Modo, fa nell' Armonìa di eſſo replicate cadenze, come più diſtintamente ſi vedrà nel ſeguente articolo.

IX.

Armonìa equitempo-ranea.

Se mentre una voce canta la Pruſſiana, ſopraggiunge un'altra alquanto meno acuta e ben intonata, che ſenza regole di Muſica voglia concertarſi con quella, l' accompagnerà ſecondo lo ſperimento ſecondo col ſemplice contrappunto in Terza, qual ſi vede nelle due parti acute dell' eſempio 15. L' uſo frequentiſſimo, che fa di queſto contrappunto in Terza, non ſolamente il popolo, ma l'arte ancora, è chiariſſimo indizio della ſua ſincera origine. Egli ci vien iſpirato dalla Natura per accreſcere coll' Armonìa la forza dell' eſpreſſione; per queſto ne' componimenti di più eſpreſſione le parti acute accompagnano per lo più la principale in Terza, o in Ottava.

Le due voci acute dell' eſemp. 15 determinano così chiaramente il Modo di *D-la-ſol-re*, che qualunque altra voce ſopraggiunga per concertarſi con quelle, farà coſtretta a cantare nello ſteſſo Modo. Sopraggiunga dunque una terza voce acuta come le prime. Se ella ſi propone di formare col Soprano una ſerie di Quinte,

(5) Il Modo ſarebbe allora *F-fa-ut* con dieſis. il quale porta pure dieſis in *E-la-mi*.

te, guasterà d' una maniera insoffribile il Modo col concerto, sicchè sarà assolutamente costretta ad accompagnare il Soprano o il Canto in Ottava, o in Unisono.

Se la terza voce sopraggiunta è un Basso, neppur questo potrà senza sconcertare il Modo far col Soprano o col Canto una serie continua di Quinte. Egli però abbandonerà il partito di far l' istessa modulazione; anzi il tono naturale della sua voce l' indurrà a far una modulazione più posata e più semplice, che serva di fondamento alle voci acute, ed in quanto il Modo lo permetta, faccia nascere la perfetta Armonìa. Tal sarà il Basso dell' addotto esempio, che fermandosi spesso nella corda del Modo, non fa altro che cadenze in esso. E basta porgere orecchio a' concerti popolari per sentire, come la voce, che fa da Basso, fa frequenti note tenute, e replica le cadenze che rendono palese il Modo. Uno Scolaro di contrappunto non arriva facilmente a comporre per arte un Basso così perfetto, come tutto dì si sente fare per puro istinto da persone ignoranti affatto della Musica. Tal Basso, che colle replicate cadenze rende palese il Modo, e perfeziona l' Armonìa, è il *Basso fondamentale*. E l' addotto esempio, nel quale le voci acute concertate fra di loro in Terza sono rette da un Basso fondamentale, contiene il contrappunto naturale ispirato immediatamente dall' istinto, e da cui à preso l' arte occasione di formare il contrappunto artifizioso, che è il soggetto del presente libro.

X.

Armonìe primarie del Modo Maggiore.

Il Modo, come costa dall' artic. 7, si compone delle Armonìe della Prima, Quinta, e Quarta, delle quali, secondo gli articoli 8 e 9, dobbiam usare nell' armonìa equitemporanea per far cantare più voci in un determinato Modo. E determinandosi questo, secondo l' artic. 8, colle cadenze, il primario uso delle Armonìe

di

di Prima, Quarta, e Quinta sarà condur le voci colle cadenze, perfetta, o imperfetta, dalla Quinta, o dalla Quarta alla Prima (esemp. 16. num. 1 e 2). Indi procedono i due primarj movimenti del Basso fondamentale *Sol*: *Do*, e *Fa*: *Do*. Si può ancora colle dette tre Armonìe formar un periodo co' movimenti del Basso fondamentale *Fa*: *Sol*: *Do*, o *Sol*: *Fa*: *Do* (esemp. cit n. 3 e 4), ancorchè da *Fa* a *Sol*, o da *Sol* a *Fa* non si faccia cadenza alcuna. Sono dunque quattro i movimenti del Basso fondamentale, che si ricavano dalle tre Armonìe primarie del Modo: 1. *Sol*: *Do*, 2. *Fa*: *Do*, 3. *Fa*: *Sol*: *Do*, 4. *Sol*: *Fa*: *Do*. Il più perfetto di tutti è il primo; il secondo non è così perfetto come quello; il terzo è più imperfetto del secondo; ed il quarto del terzo.

X I.

Armonìe secondarie del Modo maggiore.

Non considerando nella serie di Terze separate le Armonìe che la compongono, oltre alle tre primarie di sopra dichiarate, se ne ricavano altre tre secondarie (*Re*:*Fa*:*La*)(*Mi*: *Sol*: *Si*)(*La*: *Do*: *Mi*), che hanno per base la Seconda, la Terza, e la Sesta del Modo; l'accordo *Si*: *Re*: *Fa* della Settima, siccome contiene la Quinta falsa, è dissonante. Le Armonìe secondarie sono inutili per determinare il Modo; si riducono però ad esso, frameschiandole colle primarie; ed il periodo composto di tutte diverrà naturale e ben unito, procurando che ciascuna venga legata colla seguente con una corda comune; e ciò si otterrà conducendo il Basso fondamentale per intervalli consonanti di Quinta, Quarta, e Terza, come si vede nell' esemp. 17. Il Basso delle Armonìe secondarie, ancorchè non determini il Modo, si chiama *fondamentale*, in quanto regge la più perfetta Armonìa di Terza e Quinta, e conduce la serie di accordi alle Armonìe primarie che dichiarano il Modo.

Nell' armonìa equitemporanea si muta di Modo, facendo con una

una nuova corda cadenza in un nuovo Modo. E quelle mutazioni di Modo sono più naturali, nelle quali il Basso fondamentale modula per le stesse corde, per cui potrebbe modulare, se non si mutasse di Modo. Nell'esemp. 18 si passa nella quarta battuta al Modo di *G-sol-re-ut*, e nell' ottava al Modo di *F-fa-ut*. La prima mutazione è più naturale della seconda, perciocchè senza mutar di Modo, potrebbe il Basso fondamentale modular da *Sol* a *Re*, e da *Re* a *Sol*; ma senza mutar di Modo non potrebbe mai modulare da *La* a *Si*♭.

Finalmente il tutto dell' armonìa equitemporanea *canta male*, quando si guasta una cadenza senz' accennarne altra; o quando si entra in un nuovo Modo senza cadenza. L' una e l' altra maniera di cantar male si vede nell' esemp. 19; nella seconda battuta il *B-fa* guasta la cadenza in *C-sol-fa-ut*; e nella quinta si entra nel Modo di *A-la-fa* senza cadenza.

X I I.

Natura del Modo minore.

Quantunque la Natura, come costa da' due primi articoli, c' ispira primariamente col Modo maggiore l' Armonìa di Terza maggiore, pure risultando dalla stessa costituzione del Modo maggiore tre Armonìe di Terza minore, l' arte à procurato di ridurle a Modo, cioè formar un canto, col quale le voci si riposino nell' Armonìa di Terza minore, come si riposano col Modo maggiore nell' Armonìa di Terza maggiore. Questo Modo però non s' è potuto formare senza prendere dal Modo maggiore le quattro maniere, che la Natura c' ispira di dar riposo alla voce, voglio dire le quattro cadenze, due di salto proprie del Basso, e due di grado proprie delle voci cantanti (6). Nel rimanente in quanto le cadenze lo permet-

(6) Vedasi l'artic. 8.

mettono, nel Modo minore sono di Terza minore le Armonìe, che nel maggiore sono di Terza maggiore. Or l'una cadenza di grado si fa entrando nel Modo per la Settima maggiore della Scala con un Semitono; essa Settima è la Terza maggiore della Quinta (7); dunque l'Armonìa della Quinta tanto nel Modo maggiore quanto nel minore dev' essere di Terza maggiore. L' Armonìe della Prima e della Quarta, senza guastare l' altre tre cadenze, possono essere di Terza minore: dunque delle tre Armonìe primarie del Modo minore quella della Quinta è di Terza maggiore, l' altre due di Terza minore, e la serie di Terze propria del Modo minore sarà questa;

La: Do: Mi: Sol✻: Si: Re: Fa: la.

Ma eccovi una difficoltà: da detta serie ne divien la Scala:

La: Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol✻: la,

nella quale la Seconda superflua *Fa*: *Sol*✻ non solo è di sua natura dura e dispiacevole; ma altresì distrugge l' essere della Scala, che consiste nel modulare per Toni e Semitoni, e quella Seconda superflua è una vera Terza minore. Questa difficoltà, dalla quale non seppe mai svilupparsi il Sig. Rameau, si fonda nel pregiudizio della Scala, che falsamente si suppone essere il fondamento d' ogni Modo. Il fondamento d' ogni Modo, sia maggiore o minore, sono le quattro cadenze di sopra accennate; supposte queste cadenze, l' essenza del Modo maggiore consiste nell' avere le tre Armonìe fondamentali di Terza maggiore; e l' essenza del Modo minore nell' avere l' Armonìe della Quarta e della Prima di Terza minore; quella però della Quinta, per non guastare l' una cadenza di grado, di Terza maggiore. Che da tali corde non possa formarsi una modulazione per cinque Toni e due Semitoni, non è verun assurdo, come non è assurdo che delle Armonìe del Modo maggiore non

(7) Vedasi l'artic. citato.

non possa formarsi una modulazione per quattro Toni e tre Semitoni. Il salto *Fa*: *Sol*✱ è certamente duro e dispiacevole, perciocchè l'orecchio assuefatto all' impressioni più naturali del Modo maggiore trova strano, che dalla Sesta minore d' un Modo si salti alla Settima maggiore. Ma questo non toglie, che quel salto possa farsi (come lo fa Benedetto Marcello nel *Miserere* volgarizzato) massimamente in un canto, nel quale la durezza della Seconda superflua giovi all' espressione del Soggetto. Ma se si vuole sfuggire quel salto, si dia diesis a *F-fa-ut*, la qual corda non guasta il Modo, mentre non impedisce l'immediata cadenza in esso; come pur si può far minore la Settima, fuor del caso della cadenza perfetta nel Modo (S), come l' uno e l' altro si vede praticato nell' esemp. 20.

XIII.

Armonìe del Modo minore.

Le Armonìe dunque primarie del Modo minore sono (*La*: *Do*: *Mi*)(*Mi*: *Sol*✱: *Si*:)(*Re*: *Fa*: *La*). Colla seconda e la prima si fa la cadenza perfetta *Mi*: *La* (esemp. 21. n. 1). Colla terza e la prima la cadenza inperfetta *Re*: *La* (num. 2.). E di tutte si può, come nel Modo maggiore, far un periodo col movimento del Basso *Re*: *Mi*: *La*, o *Mi*: *Re*: *La* (num. 3. e 4.). Quando non si fa cadenza imperfetta, l' Armonìa della Quarta può essere di Terza maggiore; come pur può essere di Terza minore l' Armonìa della Quinta, quando non si fa cadenza perfetta. Se nel num. 2 dell' esempio si dasse alla Quarta Terza maggiore, si guastarebbe il Modo; come pur si guastarebbe, se nel num. 1 si dasse alla Quinta Terza minore. Ma nel num. 3 si può dare alla Quarta Terza maggiore, e nel num. 4 alla Quinta Terza minore, senza guastare il Modo, perciocchè nè l' Armonìa della Quarta nel num. 3, nè l' Ar-

A a monìa

(S) Vedasi l'artic. 8.

monìa della Quinta nel num. 4 si usano come Armonìe primarie, il di cui essenziale scopo si è determinare il Modo colle cadenze.

Il Modo minore, a paragone del maggiore, è certamente irregolare; ciò che non deve far maraviglia, giacchè il maggiore è onninamente opera della Natura; nel minore si trova la Natura ajutata dall' arte. Si vede chiara l' irregolarità del Modo minore nella gran copia di dissonanze, che risultano dalla sua primaria costituzione. Nella serie di Terze del Modo maggiore tutte le corde hanno la sua perfetta Armonìa (9), eccettochè la Settima *Si*, la di cui dissonanza *Si*: *Fa*, come si vedrà nel cap. seguente, caratterizza il Modo. Ma nella serie di Terze del Modo minore, oltre alle tre Armonìe primarie, non si trova che un' Armonìa perfetta, *Fa*: *La*: *Do*; tutti gli altri accordi di più voci sono dissonanti, de' quali si tratterà nel cap. seguente.

XIV.

Rivolti dell'Armonìa perfetta.

Gli accordi consonanti di Terza e Sesta, e di Quarta e Sesta sono, come si scorge dall'artic. 6, rivolti della Terza e Quinta. Se nell' Armonìa perfetta *Do*: *Mi*: *Sol* si trasporta all' Ottava acuta la fondamentale *Do*, ne divien l' accordo di Terza e Sesta *Mi*: *Sol*: *do*. E trasportando ancora il *Mi*, ne divien l' accordo di Quarta e Sesta *Sol*: *do*: *mi*. Il Basso fondamentale di questi accordi, è costantemente la corda *Do*, che sottoposta all' accordo fa nascere la Terza e Quinta. Il Basso o corda grave della Terza e Sesta, o della Quarta e Sesta, per distinguerlo dal fondamentale, si chiamerà *Basso sensibile*.

Dell' accordo di Terza e Sesta si può usare a piacimento, eccettochè nelle cadenze. In queste il Basso sensibile dell' Armonìa del

(9) Vedasi l' artic. 11.

del Modo dev' essere fondamentale, che rimarebbe l' udito mal contento, se l' ultimo accordo non fosse di perfetta Armonìa. Se la cadenza è perfetta, l' accordo di Quinta si può rivoltare in Quarta e Sesta, o Terza e Sesta (esemp. 22.), perciocchè allora il Basso sensibile, benchè non faccia cadenza di salto, la fa di grado. Ma se la cadenza è imperfetta, l' Armonìa della Quarta non può rivoltarsi nè in Terza e Sesta, nè in Quarta e Sesta, perciocchè rivoltandola, il Basso, da cui principalmente dipende il senso della cadenza, non può entrare nel Modo con moto di cadenza nè di salto, nè di grado (esemp. 23). Dell' accordo di Quarta e Sesta non deve usarsi con tanta libertà per la ragione detta nell' artic. 6. Si usa però col fine d' indebolire l' Armonìa, acciocchè risalti più la seguente; per questo fa buon effetto l' Armonìa della Quinta rivoltata in Quarta e Sesta, quando il Basso sensibile scende di grado al Modo; come pur si suol rivoltare in Quarta e Sesta l' Armonìa del Modo, quando il Basso sensibile passa dalla Quarta alla Quinta, come l' uno e l' altro si vede praticato nell' esemp. 24.

Co' rivolti degli accordi si ottiene un' altra eleganza, qual è, che le voci non facciano costantemente fra di loro i medesimi intervalli, come nell' esemp. 25. num. 1, dove le voci fanno una monotonìa insoffribile di Terze, Quinte, ed Ottave. Ancorchè voglia conservarsi nel Basso sensibile il fondamentale, quegli accordi si succederanno elegantemente come nel num. 2. Indi deriva la celebre regola, che vieta due Quinte successive fatte dalle medesime voci. Ne' secoli trasandati si vietavano con egual rigore due Ottave, e si riguardava ancora con mal occhio la successione di Seste, e di Terze (10). Ma in questo ebbero certamente torto i nostri Antenati, mentre la Natura stessa c' ispira nel contrappunto semplice la successione di Terze e di Ottave. Certo è doversi evita-

A a 2 re

(10) Vedasi il Zarlino Part.3.cap.29 delle Istituz. armonic.

re le due Ottave, quando le voci s' indirizzano a produrre l'armonìa equitemporanea più che non a sostenere l' espressione d' una sola parte; ma per quel che riguarda le Terze e le Seste si possono succedere in qualunque sorte di composizioni; tanto più che dalla natura stessa degli accordi ne diviene, che le Terze e le Seste sono il più delle volte alternativamente maggiori e minori. Altrimenti deve pensarsi delle due Quinte. Le Quinte nascono dal Basso fondamentale, che la Natura aggiunge alle voci acute accordate in Terza (esemp. 15), e che per la ragione addotta nell' artic. 9 di rado fa nascere due Quinte. Ed appunto perchè qu alche volta le fa nascere, la regola che vieta le due Quinte non è regola fondamentale di armonìa.

X V.

Principj inalterabili dell'armonìa.

Eccovi ora, come la Musica à i suoi principj fondamentali posti dalla Natura, e così inalterabili come sono quelli dell' equilibrio de' corpi. Tali principj sono:

I. L' Armonìa consiste nella Terza, Quinta, ed Ottava.

II. Ogni intervallo, che sia parte di detta Armonìa, è consonante. Ogni intervallo, che non sia parte di detta Armonìa, è dissonante.

III. Ogni canto deve farsi in qualche Modo. E questo si determina colle cadenze, che sono due, perfetta, ed imperfetta. Nell' imperfetta si salta dalla Quarta alla Prima del Modo; nella perfetta dalla Quinta alla Prima. E da essa derivano due altre cadenze di grado, l' una in giù, l' altra in su per un Semitono.

IV. Per determinare il Modo nell' armonìa equitemporanea con una cadenza imperfetta, l' Armonìa della Quarta deve essere nel Modo maggiore di Terza maggiore; nel Modo minore di Terza minore. E per far cadenza perfetta, l' Armonìa della Quinta nell' uno e nell' altro Modo deve essere di Terza maggiore.

V. Col-

V. Colle Armonìe secondarie non si può determinare il Modo. Il mettere eccezione a questi principj, supponendo v. g. consonante un intervallo che non può costituire l' Armonìa perfetta di Terza, Quinta, ed Ottava, o inventando una nuova sorte di cadenza, sarebbe l'istesso, che fabbricare una casa sul supposto, che si possa reggere senza fondamenti.

C A P. I I.

Degli Accordi dissonanti.

I.

False regole sulle dissonanze.

NEL cap. antecedente abbiam veduta l'armonìa pura e netta; qual è stata creata dalla Natura; or conviene a mano a mano esaminare gli ornamenti, che le sono stati aggiunti dall' arte, ed il primo di essi si è l'uso delle dissonanze, la teorica delle quali presso a gli Autori di pratica è un laberinto senza principio nè fine. Vero è che essendo le dissonanze puro ornamento dell'armonìa, non possono essere soggette ad un principio inalterabile, ed il Compositore deve restare sempre colla libertà, che à l'Architetto, di alterare con qualche motivo le misure degli ornamenti. Pure anche circa di essi l'Architetto è fornito di regolari misure, operando colle quali è sicuro di non errare, ed un simile principio manca nella teorica delle dissonanze. L' eruditissimo P. Martini nel tomo primo della Storia della Musica, radunando nella seconda Dissertazione quanto hanno detto gli Antichi circa la risoluzione delle dissonanze, dice così: „ V' hanno due strade (per risolvere le dissonan„ ze), nella prima delle quali l' *Agente* dopo la percussione ferman„ dosi

,, dosi lascia al *Paziente* il carico di risolvere (1). Nell'altra, fatta
,, che sia la percussione, entrambi unitamente risolvono, muoven-
,, dosi in tal modo, che mentre il *Paziente* è costretto a discende-
,, re può l'*Agente* con somma libertà su e giù portarsi::: Mal però
,, quì s' avvisarebbe chiunque pensasse talmente aperte queste due
,, strade, che libero fosse batterle ad ogni talento. La prima sola
,, è di tal fatta, anzi se all'autorità poniam mente, di rado è leci-
,, to battere l'altra, che al dire de' più assennati Scrittori è sol per-
,, messa, i quali comandando che nel risolvere si fermi l'*Agente*,
,, concedono come ripiego di contrappunto, che anch' esso in un'
,, angustia si muova.

La regola è generale e semplicissima; così fosse vera. Primieramente ci sono parecchie dissonanze senz' *Agente* nè *Paziente*, perchè entrambe voci si muovono (esemp.26. num.1.): onde per tali dissonanze converrebbe far un'altra regola, o far impazzir lo Scolare con cercar l'*Agente* ed il *Paziente*. Di più dando a risolvere ad un principiante la Seconda e Quarta maggiore, *se lascia al Paziente il carico di risolvere* senza muovere l' *Agente*, farà uno sproposito. Vero è che secondo la regola per *uscir da quest' angustia*, o muoverà solo l'*Agente* (esemp. cit. n. 2), o l'*Agente* ed il *Paziente* insieme (num.3). Ma siccome tali *angustie* sono frequentissime nella Musica, il contrappunto fondato in tali regole sarà per lo Scolare un mar d'angustie.

II.

Risoluzione d' ogni sorte di dissonanze.

La Musica consiste essenzialmente nell'Armonia; questa vien ricer-

(1) E' stata adornata ancor la Musica da' nostri Antenati coll' elegante vocabolario della Scuola aristotelica. L' *Agente* è la voce che nel formar la dissonanza si muove. Il *Paziente* è la voce che non si muove nel formar la dissonanza. *Percussione* è il momento, in cui l'*Agente* percuote colla dissonanza il *Paziente*.

ricercata in ogni accordo e dall'udito, e dalle voci; e la diſſonanza è una voce trattenuta quaſi violentamente fuor d'Armonìa. Se quattro voci formano l'accordo di Terza, Quinta, e Settima, l'orecchio reſta pago delle tre prime, e diſtingue beniſſimo che la quarta, che aggiunge la Settima alla perfetta Armonìa, è diſſonante. Eſſa dunque deſidera l'orecchio che *riſolva* (2), cioè ſi muova per ripoſarſi nel ſuo centro, che è l'Armonìa. Generalmente in ogni diſſonanza ſi deve far comprendere all'orecchio, qual è la voce diſſonante, cui ſi compete la riſſoluzione; così egli quaſi che ſi conſola col preſentimento della futura conſonanza. Laonde eſſendo la riſoluzione un movimento, col quale ſi dà alla voce ripoſo nell'Armonìa, dovrà ella farſi con uno di quei movimenti, co' quali per diſpoſizion di Natura ſi dà ripoſo alla voce; e tali movimenti ſono le cadenze. Onde per regola generale la perfetta riſoluzione d'ogni diſſonanza deve farſi con qualche movimento di cadenza.

I movimenti di cadenza ſono quattro, due di ſalto, e due di grado (3). Le cadenze di ſalto ſono proprie del Baſſo fondamentale, il quale eſſendo il fondamento dell'Armonìa d'ogni accordo, non può eſſere diſſonante. La diſſonanza ſi riſonde ſempre in qualche voce cantante, che non può con detto Baſſo formare la Terza, Quinta, o Ottava. Dunque la perfetta riſoluzione d'ogni diſſonanza ſi farà con moto di grado, che è la cadenza propria delle voci cantanti.

Delle due cadenze di grado l'una ſi fa diſcendendo; l'altra aſcendendo per un Semitono. Sarà dunque *regola generale*: la voce diſſonante riſolve con riſoluzione perfetta, qualor entra in Armonìa o aſcendendo per un Semitono, o diſcendendo di grado.

Non

(2) Vedaſi che coſa ſia riſoluzione nell' Introd. artic. 6. num. 6.

(3) Vedaſi cap. 1. artic. 8.

Non s' intenda per questo che nella risoluzione perfetta d'una dissonanza il tutto dell' armonìa debba fare cadenza perfetta; il moto di cadenza o di riposo solamente è proprio della voce dissonante; le voci consonanti possono far qualunque movimento, e dar al tutto dell'armonìa il senso che piaccia al Compositore, o di cadenza vera, o di falsa, di perfetta, o d' imperfetta. Di più nella pura Armonìa equitemporanea non vi è accordo alcuno di perfetta Armonìa, che costringa assolutamente a far cadenza perfetta; poste le voci nell'Armonìa della Quinta, che è la più connessa coll' Armonìa del Modo, si può artifiziosamente sfuggire la cadenza, passando ad uno degli accordi secondarj della Sesta, Terza, o Seconda (esemp. 17 e 18). Egualmente la risoluzione perfetta delle dissonanze non è di assoluta necessità, e si può artifiziosamente sfuggire, o non muovendosi la voce dissonante con moto di cadenza; o benchè così si muova, non entrando in Armonìa; o entrando in Armonìa senza muoversi. Tutte queste risoluzioni però sono imperfette, e per usarle con buon esito si richiede dell' arte e del gusto. La risoluzione perfetta di tutte le dissonanze è una, come la cadenza perfetta, cioè *entrar con moto di cadenza di grado in Armonìa*. Di questa risoluzione si può usare quasi alla cieca, sul sicuro che l'ornamento delle dissonanze diverrà regolare. Colle risoluzioni imperfette potrà talor il Compositore ostentare l' estro e l' ingegno; ma usandole senza discernimento e di continuo, urterà facilmente in qualche scoglio. Or veggiamo d'applicare lo stabilito principio a ciascuna delle dissonanze in particolare.

III.

Dissonanza caratteristica del Modo maggiore.

L'Armonìa consiste essenzialmente in tre corde successive della serie di Terze; laonde qualunque voce sopraggiunta ad esse, che non sia Ottava di qualcuna delle medesime, sarà necessariamente disso-

dissonante. Tuttavia non ostante la somma perfezione del Modo maggiore, ritrovasi nella sua serie di Terze la falsa Armonìa di tre corde, ossia l'accordo di Quinta falsa *Si*: *Re*: *Fa*, la di cui Armonìa diverrebbe giusta, o calando il *Si*, o ascendendo il *Fa* d' un Semitono. Ma nel primo caso mancarebbe al Modo la cadenza di grado *Si*: *Do*, che suppone la perfetta *Sol*: *Do* (4); e nel secondo rimarrebbe il Modo senza Quarta: vale a dire, che la Quinta falsa è composta di due corde caratteristiche del Modo, e che richiamano l'Armonìa di esso, l'una come Quarta, l' altra come Settima maggiore essenzialmente connessa colla Quinta. Indi è che le voci che formano la Quinta falsa non possono avere perfetto riposo, se non se nell'Armonìa del Modo, di cui tal Quinta è propria; e per entrar in essa, ambedue si devono muovere, secondo il principio dell'artic. antec. l'una colla cadenza di grado *Si*: *Do*, l' altra discendendo di grado da *Fa* a *Mi* (esemp.27.): onde per regola generale la perfetta risoluzione della Quinta falsa si fa nella Terza del suo Modo.

Non ostante la stretta connessione dell' Armonìa della Quinta con quella del Modo, si può, come fu avvertito di sopra, sfuggire la cadenza perfetta. Parimente si può evitare la risoluzione perfetta della Quinta falsa, non ostante la sua connessione coll'Armonìa del Modo. In particolare 1. le voci che formano la Quinta falsa possono saltare alle corde dell' Armonìa della Quinta, cioè a *Sol* o *Re*, che pur conducono con cadenza all'Armonìa del Modo (5), (esemp. 28. n.1, 2, e 3.) 2. Possono risolvere nell'Armonìa della Terza, rivoltata in Quarta e Sesta (n.4.) 3. E anche nell'Armonìa della Sesta (n.5.). In somma mentre l' Armonìa canta bene, cioè mentre non si guasta una cadenza senza produrne altra (6), l'estro

(4) Vedasi cap.1. artic.8.

(5) Vedasi l'artic. citat.

(6) Vedasi cap.1.artic.11.

l'estro del Compositore può far succedere alla Quinta falsa qualsisia Armonìa. Ma tali risoluzioni, benchè atte a condurre altrove il tutto dell'armonìa, sono di lor natura imperfette. La perfetta risoluzione della Quinta falsa solo si fa nella Terza del Modo, di cui è propria.

Il Tritono è rivolto della Quinta falsa: onde il rivolto della perfetta risoluzione di questa sarà la perfetta risoluzione di quello. Vale a dire, che essendo la Terza *Do*: *Mi* la perfetta risoluzione della Quinta falsa *Si*: *Fa*, la perfetta risoluzione del Tritono *Fa*: *Si* sarà la Sesta *Mi*: *do* (esemp.29. n.1.) Ma siccome il Basso sensibile di questa Sesta non è fondamentale, la perfetta risoluzione del Tritono non fa senso di cadenza perfetta (7). Per quel che riguarda le risoluzioni imperfette, si può usare col Tritono l'istessa libertà che colla Quinta falsa. Ne' numeri 2, 3, e 4 dell' esemp. citat. il Tritono risolve nell'Armonìa della Quinta, che pur conduce all' Armonìa del Modo. Nel num. 5 risolve nella Quinta della Terza. Nel num. 6 quasi che si rivolta la perfetta risoluzione del Tritono: la voce *Fa*, che dovea risolvere in *Mi*, va a terminare in *Do*, e la voce *Si*, che dovea risolvere in *Do*, va a terminare in *Mi*. Il far fare ad una voce la risoluzione, che si compete ad un'altra (num.7), riuscirà benissimo, qualor le voci siano fra di loro analoghe, come le corde d'uno stesso strumento, o due Soprani; di sorte che l'orecchio non distingua chiaramente qual voce intona v.g. il *Fa*, e qual il *Mi*. Ma il far fare nel grave v.g. ad un Basso o Tenore la risoluzione che si compete ad una voce acuta, sarà generalmente cosa mal intesa dall'udito, che distinguendo qual sia la voce dissonante, quella determinatamente desidera che risolva.

La Quinta falsa è un intervallo eguale al Tritono. La corda *Fa*

(7) Costa dall' artic.14. del cap.1, che nella cadenza l'Armonìa del Modo non deve rivoltarsi.

Fa della Quinta falsa *Si*: *Fa* propria del Modo *Do*, è una stessa colla corda *Mi*※ del Tritono *Si*: *Mi*※ proprio del Modo *Fa*※ (8). E sebbene in un determinato canto l' orecchio regolandosi da' precedenti accordi, suppone l'intervallo *Si*: *Fa* Quinta falsa, che deve risolvere nel Modo *Do*, pure lo può il Compositore deludere, risolvendo la Quinta falsa come Tritono (esemp. 30. n. 1.), o il Tritono come Quinta falsa (num. 2.). In un sì fatto inganno si trasporta il canto al Modo della Quarta maggiore; ed ognun ben vede, qual arte si richieda per non offendere l' orecchio con una improvvisa mutazione ad un Modo tanto diverso dal primo.

I V.

Preparazione delle dissonanze.

Consistendo l' essere della Musica nell' Armonìa, sarebbe grandissimo assurdo, che la voce dissonante non si muovesse per trovarla: per questo la risoluzione delle dissonanze è principio fondamentale della Musica. Non è però così la preparazione (9). Questa comunemente si stima necessaria per addolcire l' asprezza inseparabile da un intervallo incapace di costituir Armonìa. Ma tal principio non rende assolutamente necessaria la preparazione, poichè se al Soggetto, che si mette in Musica, giova il far più sensibile l' asprezza della dissonanza, sarà prudente consiglio il non prepararla. Si crede ancora necessaria la preparazione delle dissonanze per facilitare la loro intonazione. Siccome la voce non va volontieri se non che all' Armonìa, vi è gran risico d' intonare male una dissonanza non preparata. Per questa cagione nelle composizioni a cappella degli Antichi, fatte per cantarsi senza strumenti, tutte le dissonanze sono preparate. E da tal esempio prendono occasione i

(8) Vedasi la Tavola de' Modi.

(9) Vedasi nell' Introd. artic. 6. num. 6, che cosa sia preparazione.

Contrappuntisti del seicento per dire, che il non preparare certe dissonanze è una libertà o licenza.

Il vero principio della preparazione delle dissonanze consiste nella necessità di far comprendere all' orecchio, qual sia, secondo l'intenzione del Compositore, la voce dissonante, da cui deve aspettarsi la risoluzione. La Nona dell' esempio 31 egualmente risolve, o discenda di grado la voce grave, o l' acuta; e se in una simile dissonanza non si facesse di qualche modo comprendere, qual corda prende il Compositore per dissonante, l' orecchio rimarrebbe disgustosamente dubbioso, e privo del presentimento della risoluzione, il quale addolcisce la durezza delle dissonanze più che non fa la preparazione. Or siccome la voce naturalmente non si muove, se non che per trovare l' Armonìa, se di due voci, che entrano a formar una dissonanza, l' una si muove, e l' altra nò, l' orecchio prende questa per dissonante; e tal quiete della voce dissonante è la sua vera preparazione, che deve adoprarsi, ogni volta che vi possa esser dubbio sopra la voce dissonante. Quelle dissonanze però, sopra le quali non vi può insorgere tale dubbio, non hanno assolutamente bisogno d' essere preparate. Tal è in primo luogo la Quinta falsa. Questa, come costa dall' artic. antec. porta seco l' impronto d' una determinata risoluzione, che sebbene può artifiziosamente sfuggirsi, basta non pertanto per togliere ogni incertezza sopra le voci consonanti e dissonanti. Laonde il non preparare la Quinta falsa non è una libertà, come dicono i Contrappuntisti del seicento: la Quinta falsa si mette senza preparazione, perchè non è compresa nel principio, che rende la preparazione assolutamente necessaria.

V.

Accordo di Settima.

Se ad una qualsisia Armonìa rilevata dalla serie di Terze s' aggiunge

giunge la corda o ſeguente, o precedente della ſteſſa ſerie, ne divien l' accordo di Terza, Quinta, e Settima, che è l' accordo diſſonante più regolare della Muſica. La ſerie di Terze del Modo maggiore ci dà ſette accordi di Settima, cioè:

1. Do: Mi: Sol: Si.
2. Re: Fa: La: do.
3. Mi: Sol: Si: Re.
4. Fa: La: Do: Mi.
5. Sol: Si: Re: Fa.
6. La: Do: Mi: Sol.
7. Si: Re: Fa: La.

Tra i quali merita particolar attenzione l' accordo *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa* fondato nella Quinta *Sol*, e che contiene la Quinta falſa *Si*: *Fa*. Tanto la Quinta *Sol*, quanto la Quinta falſa *Si*: *Fa* congiurano unitamente a riprodurre l' Armonìa del Modo, quella colla cadenza perfetta, queſta colla ſua perfetta riſoluzione (10). Indi è che la Settima minore è la diſſonanza più propria dell' accordo di Quinta; e non à biſogno di preparazione, come non l' à la Quinta falſa, riſultante dalla Settima aggiunta all' Armonìa della Quinta. Anzi qualunque Settima aggiunta alla Terza e Quinta può eſimerſi di preparazione, perciocchè nell' accordo v. g. *Re*: *Fa*: *La*: *do* per prendere per conſonante il *Do*, v' abbiſogna ſupporre diſſonante il Baſſo fondamentale *Re*; e ſiccome queſta ſuppoſizione è contraria alla natura di detto Baſſo, l' orecchio ſenza eſitare prende per diſſonante il *Do*.

La voce che aggiunge la Settima minore alla Terza e Quinta, per riſolvere con riſoluzione perfetta, deve ſecondo l' artic. 2 entrare in Armonìa diſcendendo di grado. Ma ſe l' Armonìa perfetta, cui vien aggiunta la Settima, non ſi muta, la voce diſſonante, diſcendendo di grado, aggiunge alla Quinta una Seſta diſſonante

---

(10) Vedaſi l'artic. 3.

te (11). Laonde per risolvere con risoluzione perfetta la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, fa di mestiere che il Basso fondamentale si muti ad una tal corda, che la voce dissonante, discendendo di grado, divenga Terza, Quinta, o Ottava di detto Basso. E tal risoluzione solo si ottiene, muovendosi il Basso, o con moto di cadenza perfetta (esemp. 32. n. 1.), o di grado in su (num. 2), o di Terza in giù (num. 3.). Tuttavia quest' ultima risoluzione non è così perfetta come le due prime, per la ragione che si dirà in appresso. Ogni altra risoluzione della Settima aggiunta alla Terza e Quinta, come quella del num. 4, è imperfetta. E si noti, come l' Armonìa della Quinta, rinforzata anche colla Settima e colla Quinta falsa, non giugne a togliere la libertà di sfuggire la cadenza perfetta, poichè, come si vede nel num. 2, tanto la Settima, quanto la Quinta falsa risolvono con risoluzione perfetta, ascendendo il Basso fondamentale di grado, che è la cadenza chiamata da' Pratici *falsa* o *finta*.

L' Armonìa del Modo, qualor questo voglia conservarsi chiaro, deve conservarsi perfetta; però l' accordo *Do*: *Mi*: *Sol*: *Si*, in cui all' Armonìa del Modo s' aggiunge la Settima maggiore, di rado si usa se non che nella maniera che si dirà nell' artic. 11. E quando si usa, la Settima maggiore risolve in Ottava ascendendo per un Semitono; e nella stessa guisa può risolvere l' accordo *Fa*: *La*: *Do*: *Mi* (esemp. 33.), giacchè il moto *Mi*: *Fa* è di cadenza.

Nell'accordo *Si*: *Re*: *Fa*: *La*, in cui vien aggiunta la Settima alla Quinta falsa, la corda veramente dissonante è il *Si*, che non può colle altre costituire perfetta Armonìa, e la sua perfetta risoluzione, richiesta dalla Quinta falsa, è quella che si vede nell'esemp. 34 colla perfetta risoluzione della Settima in Quinta. Nondimeno risolvendo la Quinta falsa con risoluzione imperfetta, ed usando come

(11) Vedasi cap. 1. artic. 6.

come di Baſſo fondamentale della corda *Si*, ancorchè tale non ſia (12), la Settima di detto accordo ſi riſolve pure in Terza. E con tutti gli accordi di Settima, che ſi rilevano dalla ſerie di Terze, ſi conduce il Baſſo fondamentale per tutte le corde del Modo, come ſi vede nell' eſemp. 35. Queſto periodo, nel quale tutte le Settime vengono preparate e riſolute colla conſonanza più ricercata dall' udito, che è la Terza, dimoſtra unitamente la perfezione del Modo maggiore, e la regolarità della Settima aggiunta alla Terza e Quinta.

L' accordo di Terza, Quinta, e Settima ſi può rivoltare in tre diverſe maniere, mettendo nel Baſſo ſenſibile o la Terza della fondamentale, o la Quinta, o la Settima. Se l' accordo è di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore (eſemp. 35. n. 1.), ſiccome vi ſi contiene la Quinta falſa, la diſſonanza in tutti i rivolti è chiariſſima, cioè quella corda, che fa col Baſſo fondamentale la Settima, la quale coſtantemente riſolve con riſoluzione perfetta diſcendendo di grado. Co' due primi rivolti *Si*: *Re*: *Fa*: *Sol* (eſemp. cit. n. 2), *Re*: *Fa*: *Sol*: *Si* (num. 3.) ſi fa cadenza, perchè il Baſſo ſenſibile v' entra nel Modo con cadenza di grado. Ma col terzo *Fa*: *Sol*: *Si*: *Re* (num. 4.), entrando il Baſſo ſenſibile nella Terza del Modo, non ſi fa vera cadenza (13). In queſto rivolto la Settima *Sol*: *Fa* divien Seconda *Fa*: *Sol*, riſoluta in Terza dal Baſſo ſenſibile, che è la voce veramente diſſonante.

Se la Settima non è aggiunta alla Terza e Quinta, ma ſolo alla Terza o Quarta, non eſſendo allora il Baſſo ſenſibile fondamentale, la corda diſſonante è dubbioſa, ed in conſeguenza deve prepararſi (14). La riſoluzione ſarà perfetta, purchè la voce diſſonan-

(12) La corda *Si* nell'accordo *Si*: *Re*: *Fa*: *La* non regge vera Armonìa, ed in conſeguenza non è propriamente Baſſo fondamentale. Vedaſi l'artic.2. del cap.3.

(13) L'Armonìa del Modo nella vera cadenza non può rivoltarſi, Cap.1. artic.14.

(14) Vedaſi l'artic.4.

nante, difcendendo di grado, entri in Armonìa, o non fi muova l' *Agente*, che è il Baffo fenfibile (efemp. 37.), o fi muova (efemp. 38.). Se detta Settima fi rivolta, divien una Seconda preparata nel Baffo fenfibile, che non muovendofi la parte acuta, rifolve in Terza (efemp. 39.); e muovendofi la parte acuta, può rifolvere in Quinta, o Sefta (efemp. 40.).

Comunemente fi vieta di legare la Settima nel Baffo e rifolverla in Ottava (efemp. 41. n. 1.). Pure vogliono alcuni che quefto fia lecito, ed il Fux foggiunge, che tal proibizione fi fonda precifamente nell' autorità degli Antichi. Ma nelle cofe fatte per dilettare i fenfi, i teftimonj degli Antichi fono una farraggine inutile. L' Ottava, per caufa dell' analogìa de' fuoni, è fcarfiffima di Armonìa, e non può per fe fteffa compenfare la durezza della Settima; per quefto nell' accordo di due fole voci non converrà rifolvere la Settima in Ottava. Ma fe l' accordo è di più voci, di forte che nella rifoluzione, oltre all' Ottava, vi fi fenta la Terza e Quinta (efemp. cit. n. 2.), allora potrà beniffimo legarfi la Settima nel Baffo fenfibile, e rifolverfi in Ottava. Come pur potrà in tal cafo rifolvere in Ottava la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, difcendendo il Baffo fondamentale di Terza (efemp. 32. n. 3.).

V I.

Accordo di Quinta e Sefta.

Siccome l'Armonìa della Quinta vien ornata d'una diffonanza, che colla fua rifoluzione perfetta conferma la cadenza nel Modo, egualmente converrà aggiungere all' Armonìa della Quarta tal diffonanza, che colla fua rifoluzione perfetta confermi la cadenza nello fteffo Modo. Or fe all' Armonìa della Quarta s' aggiunge la Settima, quefta nella cadenza imperfetta diventa Terza fenza muoverfi, che è rifoluzione imperfetta (efemp. 42. n. 1.): non è dunque la Settima diffonanza propria della Quarta. Aggiungendo però all'

all' Armonìa della Quarta *Fa*: *La*: *do* la Sesta *Re*, questa nella cadenza imperfetta risolve perfettamente discendendo di grado alla corda del Modo (num. 2): dunque l' accordo dissonante proprio della Quarta è di Terza, Quinta, e Sesta. Il Sig. Rameau suppone, che la risoluzione propria di questa Sesta sia ascendere di grado alla Terza *Mi* del Modo; ma quantunque ciò possa farsi qualor vi manchi altra voce che intoni la Terza del Modo, pure la risoluzione di qualunque dissonanza ascendendo la voce per un tono è imperfetta (15): oltrechè l' orecchio stesso ci dimostra, che il *Re* in ogni cadenza nel Modo inclina a discendere a *Do*. Se dall' accordo dissonante della Quarta si passa alla Quinta, non facendosi allora cadenza nel Modo, la dissonanza *Re* non deve risolvere colla sua risoluzione perfetta; diventa però Quinta senza muoversi (num. 3), e serve a legare l' accordo di Quarta con quello di Quinta. Nulladimeno potendosi l' accordo *Fa*: *La*: *Do*: *Re* rivoltare in *Re*: *Fa*: *La*: *Do*, il di cui Basso fondamentale è *Re*, e la dissonanza la Settima *Do* (16), si potrà in vece dell' accordo di Quarta usare per andare alla Quinta dell' accordo di Settima *Re*: *Fa*: *La*: *Do* (num. 4); allora la dissonanza *Do* risolve perfettamente nella Terza della Quinta.

VII.

Accordi di Quinta falsa, e superflua del Modo minore.

Delle corde del Modo minore, cioè

La: Do: Mi: Sol✻: Si: Re: Fa: la

la Seconda, la Terza, e la Settima sono prive di Armonìa. L' accor-

[15] Vedasi l'artic.2.

[16] Quando il Basso sensibile porta Terza e Quinta sempre è fondamentale vedasi cap.1. artic.11, e cap.2. artic.5.

cordo della Terza *Do*: *Mi*: *Sol*※ è di Quinta ſuperflua, e può riſolvere perfettamente in due maniere, o nell' Armonìa del Modo, aſcendendo il *Sol*※ per un Semitono (eſemp.43. n.1. e 3), o nell'Armonìa della Terza, diſcendendo l'iſteſſo *Sol*※ per un Semitono (n.2). La riſoluzione del num.4 è imperfetta.

L'accordo *Sol*※: *Si*: *Re* di Quinta falſa è così proprio del Modo minore, come *Si*: *Re*: *Fa* del Modo maggiore. Onde la perfetta riſoluzione di quello ſi farà, come in queſto, nella Terza del Modo (eſemp.44.).

L'accordo della Seconda *Si*: *Re*: *Fa* è l' accordo di Quinta falſa caratteriſtico del Modo maggiore della Terza *Do*, la qual Quinta falſa colla ſua perfetta riſoluzione ci dà le corde acute dell' Armonìa del Modo minore (eſemp.45). Contiene dunque il Modo minore due Quinte falſe, l' una primaria, che riſolve nella Terza del Modo; l'altra ſecondaria, propria del Modo maggiore della Terza, che colla ſua perfetta riſoluzione dà alla fondamentale del Modo minore la Terza e Quinta. Queſta è la vera conneſſione tra ogni Modo minore ed il maggiore della ſua Terza; e anche per ciò ſi paſſa facilmente dall'uno all'altro; e di tre o più voci, che cantano nel Modo minore, due al meno fanno l'iſteſſa modulazione, che farebbero cantando nel maggiore della Terza.

VIII.

Accordi di Quarta e di Quinta del Modo minore.

Aggiungendo la Settima all' Armonìa della Quinta del Modo minore, l' accordo *Mi*: *Sol*※: *Si*: *Re* è così atto a far cadenza perfetta in quello, come l' accordo di Quinta del Modo maggiore è atto a far cadenza in queſto: facendo detta cadenza, la Settima *Mi*: *Re*, e la Quinta falſa *Sol*※: *Re* riſolvono nella Terza minore *La*: *Do* (eſemp. 46.), come nel Modo maggiore la Settima *Sol*: *Fa*, e la Quinta falſa *Si*: *Fa* riſolvono nella Terza maggiore *Do*: *Mi* (eſemp. 32. n. 1.).

Così

Così ancora l'accordo dissonante della Quarta del Modo minore sarà di Terza minore, Quinta, e Sesta, com' è nel Modo maggiore di Terza maggiore, Quinta, e Sesta. Detto accordo della Quarta del Modo minore, cioè *Re*: *Fa*: *La*: *Si* contiene la Quinta falsa secondaria, ossia il Tritono *Fa*: *Si*, che colla cadenza imperfetta risolve perfettamente nella Sesta *Mi*. *Do* (esemp. 47. n. 1.). Se dall' accordo di Quarta, oppiuttosto dal suo rivolto *Si*: *Re*: *Fa*: *La* si passa all' accordo di Quinta (num. 2.), allora la Quinta falsa secondaria *Si*: *Fa* risolve con risoluzione imperfetta nell' Ottava *Mi*: *mi*, o nella Terza *Mi*: *Sol*※.

I X.

L' accordo più caratteristico del Modo minore è *Sol*※. *Si*: *Re*: *Fa* di Settima diminuita, che pur potrebbe dirsi *di Settima apparente*, giacchè l' intervallo *Sol*※: *Fa* è una vera Sesta maggiore coll' apparenza di Settima. Le corde *Sol*※: *Fa* della Settima diminuita sono la Settima maggiore e la Sesta minore del Modo, per la congiunzione delle quali il Modo minore si distingue essenzialmente dal maggiore (17). Coll' accordo di Quinta *Mi*: *Sol*※: *Si*: *Re* egualmente si fa cadenza nel Modo maggiore di *La* che nel minore; ma coll' accordo di Settima diminuita non si fa perfetta cadenza, se non se nel Modo minore. Ed oltracciò l' accordo di Settima diminuita si compone delle due Quinte false, la primaria *Sol*※: *Re* e la secondaria *Si*: *Fa*, proprie del Modo minore (18), che colla loro perfetta risoluzione ci danno la perfetta Armonìa del Modo (esemp. 48.) colla perfetta risoluzione della Settima diminuita in Quinta.

Accordo di Settima diminuita.

[17] Vedasi cap. 1. artic. 12.

[18] Vedasi l'artic. 7.

La Settima diminuita può riſolvere imperfettamente in diverſe maniere, maſſime negli accordi di due ſole voci. Pure la ſua conneſſione col Modo minore è così ſtretta, che difficilmente riſolve bene, non andando in fine le voci a riposarſi nell'Armonìa del Modo, come ſi vede ne' ſei caſi dell' eſemp.49, ne' quali le corde che ſi toccano dopo la Settima diminuita ſono o dello ſteſſo accordo, o dell' accordo di Quinta, che pur conducono all' Armonìa del Modo. Nell' eſemp. 50 ſi veggono rivoltati i caſi del 49, e ſono altrettante riſoluzioni della Seconda ſuperflua *Fa*: *Sol*♯ rivolto della Settima diminuita.

La proprietà più ſingolare dell' accordo di Settima diminuita ſi è l' eſſere unitamente accordo di Settima diminuita di quattro diverſi Modi minori. L' accordo *Sol*♯: *Si*: *Re*: *Fa* è proprio, come abbiam di ſopra veduto, del Modo minore di *La* (eſemp. 51. num. 1.). Rivoltando detto accordo in *Si*: *Re*: *Fa*: *Sol*♯ (num. 2.), la corda *Sol*♯ è una ſteſſa con *La*♭, e l' accordo *Si*: *Re*: *Fa*: *La*♭ è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Do* (19). Rivoltando l' antecedente accordo in *Re*: *Fa*: *La*♭: *Si*: (num. 3), la corda *Si* è una ſteſſa con *Do*♭, e l' accordo *Re*: *Fa*: *La*♭: *Do*♭ è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Mi*♭. Finalmente rivoltando l' antecedente accordo in *Fa*: *La*♭: *Do*♭: *Re* (num. 4), queſte corde ſono le medeſime con *Mi*♯: *Sol*♯: *Si*: *Re*, che è l' accordo di Settima diminuita del Modo minore di *Fa*♯. Indi è che con un medeſimo accordo di Settima diminuita ſi può entrare in quattro diverſiſſimi Modi, come ſenza mutare i caratteri delle corde ſi vede praticato nell' eſemp. 52. Nel num. 1 ſi entra nell' Armonìa minore di *A-la-mi-re*. Nel num. 2 in quella di *C-ſol-fa-ut* rivoltata in Quarta e Seſta. Nel num.3 in quella di *E-la-fa* rivoltata in

[19] Si vede queſto formando la ſerie di Terze del Modo minore di *Do* ſul modello di quella di *La*, cioè *Do*: *Mi*♭: *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa*: *La*♭: *Do*.

in Terza e Sesta. Nel num. 4 in quella di *Fa*※ rivoltata pure in Terza e Sesta. E si osservi, come in queste risoluzioni si mette in opra la proprietà altrove notata di potersi risolvere la Quinta falsa come Tritono, ed il Tritono come Quinta falsa(20). Nel num. 1 dell' addotto esempio le Quinte false *Sol*※: *Re* e *Si*: *Fa* risolvono come tali in Terza. Nel num. 2 la Quinta falsa *Sol*※: *Re* risolve come Tritono nella Sesta *Sol*: *Mi*♭. Nel num. 3 entrambe Quinte false risolvono come Tritoni, *Sol*※: *Re* nella Sesta *Sol*♭: *Mi*♭; *Si*: *Fa* nella Sesta *Si*♭: *Sol*♭. Nel num. 4 la Quinta falsa *Si*: *Fa* risolve come Tritono nella Sesta *La*: *Fa*※. Non si creda però potersi usare a talento le quattro surriferite risoluzioni. Supponendo che il Modo principale sia *A-la-mi-re*, la più naturale è la prima. Le altre, a cagione del trasporto che si fa di tutta l' armonìa a Modi tanto diversi dal principale, hanno dello stravagante o straordinario; e per questo solamente devono usarsi per esprimere qualche repentina sorpresa, o mutazione di affetti, qual sarebbe passare in un momento dalla somma pena alla somma contentezza, o al contrario.

Non ostante la stretta connessione dell' accordo di Settima diminuita col Modo minore, si può l' Armonìa di questo far di Terza maggiore, purchè serva come di accordo di Quinta per far cadenza in altro Modo. Così nell' esemp. 53 nella risoluzione della Settima diminuita si dà ad *A-la-mi-re* Terza maggiore con Settima, che serve a far cadenza perfetta nel Modo minore di *D-la-sol-re*. E siccome si muta il Modo, la Settima diminuita colle Quinte false, che la compongono, risolvono con risoluzione imperfetta.

X.

Accordo di Sesta superflua.

La Sesta superflua si può eziandìo considerare come procedente dal

[20] Vedasi l'artic. 3.

dal Modo minore, qualor il Basso sensibile, discendendo di grado, va a riposarsi nella Quinta, come si vede nell' esemp. 54, dove il Basso discendendo colla modulazione *La*: *Sol*: *Fa*: *Mi*, e la voce acuta ascendendo colla modulazione *Do*: *Re*: *Re*✻: *Mi*, il diesis aggiunto a *Re*, per far riposo nel *Mi*, fa nascere la Sesta superflua *Fa*: *Re*✻, che risolve con risoluzione perfetta in Ottava.

Usasi ancora di questo accordo per far cadenza nel Modo maggiore (esemp. 55. num. 1.). La corda *Re*♭, quantunque non sia propria del Modo, non lo guasta, perciocchè non impedisce la cadenza richiesta dalla superior Quinta falsa ossia Tritono *Fa*: *Si* (21). Anzi risolvendo perfettamente la Sesta superflua nell' Ottava del Modo, serve a confermare la cadenza in esso. Il Basso fondamentale di sì fatto accordo comunemente si sopprime per evitare una seconda Quinta falsa *Sol*: *Re*♭ risoluta imperfettissimamente in Unisono (esemp. cit. n.2.). Tuttavia volendo mutar di Modo, si possono risolvere perfettamente le due Quinte false dell' accordo *Sol*: *Re*♭: *Si*: *Fa*, ascendendo, o discendendo il Basso fondamentale per un Semitono. Così nel num. 3 dell' addotto esemp. il suddetto accordo risolve perfettamente nell' Armonìa di *A-la-fa*, e nell' Armonìa *D-la-sol-re*.

X I.

Accordi di Nona e d' Undecima.

Regola generale: nel passo d' un accordo ad un altro si possono legare come dissonanti le corde acute del primo, che risolvendo con risoluzione perfetta entrano nell' Armonìa del secondo. Nell' esemp. 56 sopra il *Fa* della seconda battuta si lega il *Sol*, Quinta del

[21] Vedasi l'artic.3.

del precedente accordo, che diventa Nona risoluta in Ottava. E sopra il *Do* finale si lega il *Fa*, Settima del precedente accordo, che diventa Undecima risoluta in Decima. Con sì fatte dissonanze e legature si fanno certi passi o figure musicali, che potranno chiamarsi *anticipazioni*, e *sospensioni* dell'armonìa. Nell' *anticipazione* il Basso sensibile anticipa la Terza, o la fondamentale dell' accordo, a che conducono le parti acute con moto di cadenza perfetta. Nella *sospensione* le parti acute sospendono o ritardano l' Armonìa annunziata o richiesta dal Basso sensibile.

Anticipazione.

I. Nell' esemp. 57. num. 1, considerando sole le voci acute, il loro Basso fondamentale è *Do*: *La*: *Re*: *Sol*: *Do*, come si vede notato co' puntini; ma nel cominciare della seconda battuta il Basso sensibile, tralasciata l'Armonìa di *La*, sottopone ad essa la corda *Fa*, che è la Terza del seguente accordo di *Re*; e da questa Terza anticipata ne risulta l'accordo di Nona e Settima, che risolvono in Ottava e Sesta. E considerando la Settima come dissonanza regolare, che comunemente si aggiunge alla Terza e Quinta, l' accordo prende nome dalla Nona. Onde dalla Terza del seguente accordo anticipata dal Basso sensibile risulta generalmente l'accordo di Nona. Nel num. 2 si vede praticato simile accordo di Nona nel Modo minore.

II. Nell' esemp. 58. n. 1 le parti acute formano, come nell' esemp. antec. la serie di Armonìe, il di cui Basso fondamentale è *Do*: *La*: *Re*: *Sol*: *Do*; ma il Basso sensibile, tralasciata l' Armonìa di *La*, sottopone ad essa la corda *Re*, fondamentale del seguente accordo; e dalla fondamentale anticipata ne risulta l'accordo dissonantissimo d' Undecima, Nona, e Settima; l' Undecima risolve in Decima, la Nona in Ottava, e la Settima rimane come aggiun-

ta

ta alla Terza e Quinta per risolvere nella Terza del seguente accordo (22). L' Undecima, quando l' accordo è compito, porta seco la Nona; ma la Nona, come costa dal num. antec. non porta seco l' Undecima: per questo il suddetto accordo prende nome dall' Undecima. Laonde dalla fondamentale del seguente accordo anticipata dal Basso sensibile risulta generalmente l' accordo d' Undecima. Nella battuta terza dello stesso esempio si forma il vero accordo di Nona; ma il Basso sensibile, che potrebbe, come nell' antec. esemp. restare nella stessa corda, nell' atto della risoluzione discende alla fondamentale: onde risulta la Nona risoluta in Terza, e la Settima in Ottava, ciò che è lecito, qualor l' altre parti compiscano l'Armonìa dell'accordo (23). Nel num. 2 vien praticata simile serie di accordi sopra il Modo minore. E si noti nella terza battuta, come dall' *anticipazione* della Terza del Modo minore sottoposta all' accordo di Quinta, ne risulta l' accordo durissimo di Nona con Settima maggiore e Quinta superflua. Ma l'essere la Quinta giusta, o superflua, e la Settima maggiore, o minore, è circostanza quasi accidentale all' accordo di Nona: se la Terza anticipata sotto ad un accordo di Quinta è di Modo maggiore, la Quinta dell'accordo di Nona sarà giusta, e la Settima minore: se detta Terza è di Modo minore, la Quinta dell'accordo di Nona sarà superflua, e la Settima maggiore.

III. La corda anticipata ne' superiori esempj trae le voci acute alla sua Armonìa, saltando il Basso fondamentale di Quinta in giù, o di Quarta in su, e questa è la risoluzione perfetta degli accordi di Nona, e d' Undecima. Vi è però una risoluzione imperfetta, massime dell' accordo di Nona, nella quale il Basso sensibile sfugge con cadenza finta la vera cadenza da lui stesso richiesta, e la Nona risolve in Settima. Nell'esemp. 59. num. 1, acciocchè la Nona risol-

---

[22] Vedasi l'artic. 5.

[23] Vedasi l'artic. 5.

ſolveſse con riſoluzione perfetta , come ne' ſuperiori eſempj , dovrebbe il Baſso ſenſibile o reſtare nello ſteſso *Fa-fa-ut*, o diſcendere di Terza , ma muovendoſi di grado in ſu , la Nona riſolve in Settima , e la Settima in Quinta , e ne divien l' accordo di Terza, Quinta , e Settima , che conduce alla ſeguente cadenza , la quale può ancora sfuggirſi , ſeguitando il Baſſo a muoverſi di grado . Nel num.2 dello ſteſſo eſempio vien fatta ſimile riſoluzione dell'accordo di Nona ſopra il Modo minore . Ed altra ancora nel num.3, dove l'accordo di Nona riſolve nell'accordo di Settima diminuita . Simile artifizio vien praticato nell'eſemp. 60 coll'accordo d' Undecima , la quale ſenza muoverſi diventa in Terza ; e per queſta ragione tal artifizio rieſce più bello coll' accordo di Nona , nel quale ſi muovono le voci diſſonanti .

Soſpenſione .

Nella ſoſpenſione il Baſſo ſenſibile non tralaſcia accordo alcuno ; ma le voci acute , quando il Baſſo è entrato già nella fondamentale , o nella Terza d' un' Armonìa , tengono ſalde o legate tutte le corde del precedente accordo, ſoſpendendo l'effetto , o l'Armonìa richieſta dal Baſſo ſenſibile . Nell' eſemp. 61. num. 1 il Baſſo ſenſibile va d'accordo colle voci acute ; ma nel fine ſopra la Terza di *C-ſol-fa-ut* le voci acute legano tutto l'accordo di Quinta , onde ne divien una Nona con una Settima, che riſolvono in Ottava e Seſta . Nel num. 2, entrando il Baſſo ſenſibile nella fondamentale, dall'accordo di Quinta legato ne divien l' Undecima colla Nona e Settima . Nel num. 3 vien praticata l' iſteſſa *ſoſpenſione* nel Modo minore .

Or ſi noti bene la differenza tra l' *anticipazione* , e la *ſoſpenſione*: dall'una e dall' altra riſultano gli accordi di Nona , e d' Undecima ; ma per differente cauſa, che deve far nell'udito diverſa im-

 preſ-

pressione. Nell' *anticipazione* le voci acute camminano regolarmente, ed il Basso sensibile accelera il passo saltando un accordo. Nella *sospensione* il Basso sensibile cammina regolarmente; e le voci acute ritardano il passo. In quella il Basso fà una specie di sincope, come quando in una parola si tralascia una sillaba; in questa le voci acute fanno altra specie di sincope, qual è fermare il corso dell'Armonìa. Ed il Compositore deve ben distinguere questi effetti per poter usare acconciamente or dell' una figura, or dell' altra.

Tanto l' *anticipazione* quanto la *sospensione* dipendono dalla particolar impressione che fa il Basso. Il Basso è riguardato come fondamento dell'armonìa; però basta egli solo a dar il tono, ovvero a fissar l'orecchio in una determinata Armonìa; e solamente l'aggregato di tutte le parti acute lo possono contrastare, facendo comprendere all'orecchio, che esse fanno un accordo, mentre il Basso ne chiama un altro. Consistendo dunque l'*anticipazione* e la *sospensione* nella contrapposizione d'un determinato Basso colle voci acute, gli accordi di Nona e d'Undecima non possono rivoltarsi.

X I I.

Ricapitulazione.

In somma siccome le dissonanze sono abbellimenti aggiunti alla Natura dall' arte, il loro uso non è ristretto a tali limiti, che non possano oltrepassarsi da un genio felicemente ardito; ed in vano i Contrappuntisti del seicento ricercano in questo punto errori ne' componimenti de' gran Maestri: quello che loro sembri un errore sarà forse il più bel tratto del genio. Ma appunto perchè il gusto ed il genio devono regolare l'uso delle dissonanze, non vi è cosa più facile che il guastare colle dissonanze l' espressione e l'armonìa. Tuttavia s'eviterà questo scoglio, regolandosi da' seguenti principj, che contengono la sostanza di questo capitolo.

I. La voce dissonante deve distinguersi dalle consonanti, o per se stessa, o colla preparazione.

II. La

II. La voce diſſonante riſolve perfettamente, ſe è Settima del Modo, in cui ſi fa cadenza, aſcendendo per un Semitono; altrimenti diſcendendo di grado, ed entrando nell'uno e nell' altro caſo in Armonìa.

III. Le diſſonanze più regolari ſono quelle, che ſi rilevano dal ſiſtema del Modo maggiore, cioè la Quinta falſa, e la Settima aggiunta alla Terza e Quinta; quella riſolve perfettamente nella Terza del ſuo Modo; queſta nella Terza o Quinta del ſeguente accordo.

IV. La diſſonanza caratteriſtica del Modo minore è la Settima diminuita, che riſolve perfettamente nella Quinta del ſuo Modo.

V. Tra le riſoluzioni imperfette delle dette diſsonanze le più regolari ſono quelle, nelle quali la voce diſsonante ſalta a qualche corda del medeſimo accordo. (eſemp.28. num.2, 3, 4. eſemp.32. n.4, ed eſem. 49 e 50.)

VI. La Seſta ſuperflua è diſsonanza irregolare, che riſolve perfettamente in Ottava.

VII. Sono ancora irregolari e duriſſimi gli accordi compiti di Nona e d' Undecima, maſſime formati ſu gli accordi di Quinta del Modo minore. Poſsono però ſmembrarſi, legando ſolamente o la Nona, o l' Undecima, e riſolvendo quella in Ottava, queſta in Decima (eſemp.56). Allora non vi è più *l'anticipazione* o *ſoſpenſione* di tutta l'armonìa, le quali figure, quanto ſono più belle uſate a propoſito, altrettanto ſono pericoloſe.

CAP. III.

Del Basso fondamentale.

I.

Natura del Basso fondamentale.

BEnchè ne' capitoli antecedenti si sia più volte ragionato del Basso fondamentale, e dato competente lume sulla sua natura e modulazione, converrà non pertanto mettere in un punto di vista tutto ciò, che a lui s'appartiene, acciocchè si veda, com'egli è il vero regolatore dell' armonìa, ed il fondamento di quanto è stato stabilito ne' precedenti capitoli circa l' Armonìa perfetta, e circa le dissonanze. Il Basso è stato sempre riguardato come fondamento dell'armonìa, ciò che suppone in esso qualche proprietà essenziale, che non si conviene alle voci acute o cantanti. Tuttavia in parecchj periodi musicali il Basso non si distingue dalle voci acute se non se nella materialità della voce; la sua modulazione trasportata ad una o due Ottave divien proprissima d' una voce acuta: laonde un tal Basso non à proprietà alcuna essenziale, per la quale si distingua dalle voci acute. Bisogna dunque distinguere due sorti di Bassi, l'uno *vero*, *reale*, *naturale*, o *fondamentale*, in cui l'armonìa si risolva come nella sua origine o fondamento. L'altro *apparente* o *artifizioso*, che tocca molte corde, le quali non sono fondamento dell' armonìa. Il Compositore non è costretto a far fondamentale il Basso d' ogni composizione; anzi questa divien più artifiziosa, essendo il suo Basso parte artifizioso, parte fondamentale; e questo Basso misto, posto dal Compositore sotto alle voci acute, essendo quello che si sente qualor la composizione s'eseguisce, è stato chiamato ne' precedenti capitoli *Basso sensibile*.

Tutta l' Armonìa della Musica si riduce alla Terza, Quinta, ed

ed Ottava; gli accordi consonanti di Terza e Sesta, e di Quarta e Sesta non sono che rivolti di detta Armonìa (1). Dunque il Basso fondamentale, dovendo essere fondamento dell' Armonìa, sarà la base o fondamento della Terza e Quinta. Nell' accordo di Terza e Sesta la corda acuta della Sesta è il vero Basso fondamentale, perciocchè detta corda è il fondamento della perfetta Armonìa contenuta nell' accordo, come si vede riportandola al grave (esemp. 62. n. 1.). Egualmente nell' accordo di Quarta e Sesta (num. 2.) la corda acuta della Quarta, che trasportata al grave fa nascere la Terza e Quinta, è il vero Basso fondamentale. Tuttavia siccome l' accordo dissonante della Quarta costa di Quinta e Sesta (2), sopprimendo la Quinta, rimane il Basso fondamentale con Terza e Sesta. Allora però una corda di Basso sensibile con Terza e Sesta potrà prendersi per fondamentale, qualor aggiungendo la Quinta alla Sesta non si guasta la cadenza, o la serie di Armonìe, che s' è proposto il Compositore d' ordinare. Nell' esemp. 63. num. 1 si fa cadenza imperfetta, portando la Quarta Terza e Sesta; aggiungendo però alla Sesta la Quinta, la cadenza rimane l' istessa, anzi divien più armoniosa; indi si rileva che quel *F-fa-ut* con Terza e Sesta è vero Basso fondamentale. Al contrario nel num. 2 aggiungendo la Quinta alla Terza e Sesta dell' ultima battuta, si guasta l' Armonìa del Modo, che regolarmente segue quella della Quinta; laonde il Basso sensibile di quella Terza e Sesta, non potendo reggere insieme colla Sesta la Quinta, non è vero Basso fondamentale di tal accordo.

Il canto, sia di una o di più voci, deve farsi in qualche Modo (3); però una serie di Armonìe, che non si sia formata sul sistema di qualche Modo, non è atta a dilettare l' udito. Indi è che il

(1) Vedasi cap. 1. artic. 14.
(2) Vedasi cap. 2. artic. 6.
(3) Vedasi cap. 1. artic. 8.

il Baſso fondamentale, conſiderato in ciaſchedun accordo, è la baſe della perfetta Armonìa; conſiderato nel tutto d' una compoſizione è il fondamento del Modo, in cui ſi canta. Ed eccovi le due proprietà, che eſsenzialmente coſtituiſcono il Baſso fondamentale; l' una che ſia una tal corda, che poſta nel grave d' un determinato accordo riduca l' Armonìa di eſſo alla Terza e Quinta; l' altra che colla ſua modulazione venga principalmente determinato il Modo.

I I.

Baſſo fondamentale determinativo del Modo.

La determinazione del Modo dipende eſsenzialmente dalle cadenze, e derivando tutte le cadenze dalla perfetta, e dall' imperfetta (4), due ſaranno i movimenti primarj del Baſso fondamentale atti a determinare il Modo, l' uno di Quinta in giù o di Quarta in ſu come *Sol*: *Do*, l' altro di Quarta in giù o di Quinta in ſu come *Fa*: *Do*.

L' accordo di Quinta falſa *Si*: *Re*: *Fa*, eſsendo eſsenzialmente privo di Armonìa, non può avere Baſso fondamentale che ſia fondamento di quella, particolarmente aggiungendoli la Settima *La*. Nulladimeno ſiccome con tal accordo, muovendoſi il Baſso ſenſibile con moto di cadenza di grado, ſi determina chiaramente il Modo, (eſemp. 64. n. 1.), ſi potrà prendere per Baſso fondamentale il *Si* Settima maggiore del Modo. Molto più è neceſsario ſupporre Baſso fondamentale la Settima maggiore del Modo minore nell' accordo di Settima diminuita *Sol*✻: *Si*: *Re*: *Fa*, il quale, benchè diſsonante in tutte le ſue parti, è il più atto a determinare il Modo (eſemp. cit. n. 2.).

Vi ſono dunque in ogni Modo tre modulazioni del Baſso fonda-

(4) Vedaſi cap.I, artic.8.

damentale atte a determinare quello: due primarie, l'una dalla Quinta alla Prima, l'altra dalla Quarta alla Prima; e la terza secondaria dalla Settima maggiore alla Prima.

III.

Basso fondamentale atto a modulare nel Modo.

Dall' artic. antec. par doversi dedurre, che quando non si fa cadenza, il canto è fuor d'ogni Modo. Questa conseguenza, benchè sostenuta con molte ragioni dal Sig. de Bethyzi (5), è grandissimo assurdo. Un canto fuor d'ogni Modo è come un discorso senza oggetto e senz' argomento, o come un ammasso di proposizioni, che non tendono a provare cosa alcuna. Il Modo certamente non si determina se non colle cadenze; ma altro è determinare il Modo, altro modulare in esso. Si modula in un Modo, qualor si tessono gli accordi procedenti dal suo sistema, di sorte che vadino con una cadenza a terminare nel medesimo; che quantunque gli accordi, co' quali non si fa cadenza, siano comuni con altri Modi, con tutto ciò colle cadenze si riducono in ciascun periodo ad un determinato Modo. La più parte delle proposizioni d'un discorso staccate da esso nulla concludono; ma coll' orditura del discorso tutte concordemente tendono a dimostrar l' argomento. In questa guisa gli accordi, co' quali non si fa cadenza, si devono di tal sorte ordire, che in fine di ciascun periodo si veda chiarissimo, sopra qual Modo si sia formata quella orditura: il *B-fa* dell'esemp. 13 non per altro canta male, se non perchè impedendo una cadenza senza produrne altra, non si vede su qual Modo si sia formata quella modulazione. Il chiamare dunque accordi fuor d' ogni Modo quelli, co' quali non si fa cadenza, è una locuzione così erronea, che anzi deve dirsi che un accordo o modulazione fuor d'ogni

[5] Exposition de la theoric. & de la pratic. de la Musique Par. 2. c. 7.

d' ogni Modo è l' unico errore sostanziale, che si può commettere in Musica.

Il Basso fondamentale fuor delle cadenze è la base o fondamento dell' orditura degli accordi, ossia della modulazione formata sul sistema di qualche Modo. Le orditure che si possono comporre da' sette accordi d' un Modo sono infinite, come sono infinite le pitture, che si possono far da' sette primitivi colori. In conseguenza di ciò il Basso fondamentale, fuor delle cadenze, non è soggetto a legge alcuna invariabile. Egli può modulare per tutte le corde del Modo; ma la sua modulazione non sarà sempre egualmente regolare. La sperienza stessa c'insegna, che da ciaschedun accordo non si va egualmente bene a qualunque altro dello stesso Modo; dall' accordo di Quinta *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa* si va più naturalmente all' Armonìa del Modo *Do*: *Mi*: *Sol*, che non all' accordo di Quarta *Fa*: *La*: *Do*: *Re*, o all' accordo della Settima *Si*: *Re*· *Fa*: *La*. Bisogna dunque che tra certi accordi d' uno stesso Modo vi sia qualche connessione, per virtù della quale l' uno sia come richiamo dell' altro; e quanto più s' attemperi il Basso fondamentale a tal connessione, tanto più regolare sarà la sua modulazione. L' accennata connessione si fonda in tre proprietà, che ancorchè non possano sempre combinarsi insieme, qualunque delle tre basta a rendere regolare la modulazione del Basso fondamentale, e l' armonìa ben unita e legata.

I. Quelli accordi sono tra di loro connessi, da' quali risulta qualche sorte di cadenza o perfetta, o imperfetta. Or cogli accordi del Modo maggiore, oltre alle due cadenze che lo determinano, se ne possono formar altre quattro; l' una perfetta *Do*: *Fa* (esemp. *65*. n. 1), e tre imperfette *Do*: *Sol* (n. 2), *Re*: *La* (n. 3), *La*: *Mi* (n. 4); la prima imperfetta è propria del Modo maggiore di *Sol*; l' altre due de' Modi minori di *La* e di *Mi*. Queste cadenze, benchè da lor natura siano atte a determinare i rispettivi Modi, pure colla tessitura degli altri accordi, e colle cadenze si riducono

al

al Modo *Do*, e formano quell' occulto legame, che rende facile la modulazione per diversi Modi.

II. Quegli accordi sono fra di loro connessi, da' quali risultano le dissonanze perfettamente risolute, massimamente la Quinta falsa e la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, che sono le dissonanze più regolari. E poichè la risoluzione perfetta di tali dissonanze si ottiene muovendosi il Basso fondamentale di Quinta in giù, o di grado in su (6); questi pure saranno movimenti regolari del Basso fondamentale, come si vede nell' esemp. *66*, nel quale è da notarsi, che non vi è cadenza alcuna vera, eccettachè l' ultima, poichè quantunque il Basso si muova con moto di cadenza perfetta v. g. da *Mi* a *La*, e da *Re* a *Sol*, essendo il primo accordo di Terza minore, non si fa vera cadenza (7).

III. Quegli accordi sono tra di loro connessi, le di cui Armonìe hanno più corde comuni. Indi risulta il movimento del Basso fondamentale di Terza in giù ed in su, poichè due Armonìe, le di cui fondamentali distano fra di loro una Terza, hanno due corde comuni (esemp. 67.). E dalle tre suddette proprietà che connettono gli accordi si conclude, che il Basso fondamentale si muove regolarmente per gl' intervalli di Quarta, Quinta, Terza, e di grado in su. Vedasi nell'esemp. 68 formato co' detti movimenti un periodo di Modo minore, nel quale si adoprano tutti gli accordi dissonanti, che da esso derivano

I V.

Chiamo *irregolari* quei movimenti del Basso fondamentale, da'

Movimenti irregolari del Basso fondamentale.

E e

[6] Vedasi cap.2. artic.5.

[7] La cadenza perfetta tanto nel Modo maggiore, quanto nel minore si fa con accordo di Terza maggiore. Vedasi cap.1. artic.10, e 13.

[8] Vedasi cap.1. artic. 12.

da' quali non riſulta o qualche cadenza, o la riſoluzione perfetta di qualche diſſonanza, o l' unione degli accordi per mezzo di corde comuni. Tal è in primo luogo il movimento di grado in giù (eſemp. 69.), col quale nè ſi fa cadenza, nè ſi può riſolvere perfettamente la Settima aggiunta alla Terza e Quinta, e tutte le corde della ſeconda Armonìa ſono diverſe dalle corde della prima. Ma perchè tale movimento ſia irregolare, non per queſto ſi deve ſtimare illecito; le irregolarità ſono il più delle volte i più bei tratti del genio. Con una diſceſa di grado del Baſſo fondamentale ſi rende ſenſibile una mutazione di Modo non aſpettata, e ſi ſolleva la noja, che potrebbe recare un' armonìa in tutte le ſue parti regolare. Ma un tal moto del Baſſo fondamentale, uſato colla frequenza e libertà, con cui poſſono uſarſi i movimenti regolari, renderebbe l' armonìa ſconcia e mal unita. Sopra tutto deve sfuggirſi la diſceſa di grado per più corde del Baſſo fondamentale fatto ſenſibile (eſemp. 70). In ciaſcuna di quelle Armonìe perfette l'orecchio reſta come ſoddisfatto, e non à incitamento alcuno per deſiderar la ſeguente; onde ne divien una ſerie di accordi inconcludente e ſenza legame. Pure rivoltando quelle Armonìe in Terza e Seſta (eſemp. 71.), può il Baſſo fondamentale traſportato all' acuto diſcendere per più corde di grado: ſiccome colla Terza e Seſta non reſta pago l'orecchio (9), deſidera paſſare in oltre, e con quella ſerie di grado di Terze e Seſte ſi conduce l' armonìa come ſoſpeſa infino alla cadenza finale.

E' ancora irregolare la diſceſa del Baſſo fondamentale per una ſerie di Terze (eſemp. 72), maſſime aggiungendo alla Terza e Quinta la Settima, che in tal caſo coſtantemente riſolve in Ottava. Tal ſerie di accordi divien languidiſſima, non ſolo per la continuata riſoluzione della Settima in Ottava; ma altresì perchè il moto

---

[9] Vedaſi cap. 1. artic. 6.

moto di Terza del Baſſo fondamentale, non facendo verun genere di cadenza, non deve per tanto tempo continuarſi. L'iſteſſo ſi deve intendere del moto continuo di grado in ſu (eſemp. 73.), nel quale, benchè le Settime riſolvano perfettamente in Quinta, è difficile l' evitare le due Quinte. Laonde il Baſſo fondamentale ſolo può continuare per più accordi il moto di Quarta, e di Quinta. Quello di Terza, e di grado in ſu, maſſime quando il Baſſo ſenſibile è fondamentale, ſi devono al più dopo tre accordi interrompere con qualche ſorte di cadenza; altrimenti divengono irregolari.

C A P. I V.

Delle mutazioni di Modo.

I.

Regola generale per mutar di Modo.

COlle regole de' tre precedenti capitoli ſarà facile a chiunque il comporre in Muſica con buona armonìa entro i limiti di qualſiſia Modo, ſia queſto maggiore o minore. Ma ſe tutta una compoſizione ſi doveſſe riſtringere ad un Modo, qual faſtidio non recarebbe il ſentire di continuo replicate le medeſime cadenze, i medeſimi accordi, colle medeſime diſſonanze? E' adunque d' uopo aprir la ſtrada per traſportare il canto a diverſi Modi; ſebbene il primo, in cui la compoſizione comincia, dovrà ſempre riguardarſi come principale, rinnovando ſpeſſo la ſua memoria, e conducendo il tutto dell' armonìa a terminar nel medeſimo.

Ogni Modo à con tutti gli altri il rapporto di qualche intervallo. Per rapporto a *C-ſol-fa-ut*, *D-la-ſol-re* è Seconda maggiore, *D-la-fa* Seconda minore, *E-la-fa* Terza minore, *E-la-mi* Terza maggiore &c. Per rapporto a *F-fa-ut*, *G-ſol-re-ut* è Seconda maggiore, *Fa* ※ Seconda minore, *A-la-fa* Terza minore &c. ſicchè

 poſto

posto il canto in un determinato Modo , qualunque mutazione si riduce a trasportare quello al Modo della Seconda , o della Terza , l' una e l' altra maggiore , o minore ; della Quarta naturale , o maggiore ; della Quinta ; della Sesta , o della Settima , l' una e l' altra maggiore, o minore . E siccome il nuovo Modo può essere o minore, o maggiore , saranno in tutto ventidue possibili mutazioni di Modo; alle quali ancora si può aggiungere il passo al Modo principale fatto minore , s' egli era maggiore , o fatto maggiore , s' egli era minore .

De' detti ventidue Modi parte , per rapporto al principale , sono *analoghi*, parte *dissomiglianti*. Chiamo *analoghi* quelli, la di cui Armonìa è parte del Modo principale ; i rimanenti sono *dissomiglianti*. Il Modo maggiore à due Modi analoghi di Terza maggiore, vale a dire quelli della Quinta e della Quarta ; e tre di Terza minore, cioè quelli della Sesta, della Seconda , e della Terza: v. g. col Modo maggiore di *C-sol-fa-ut* sono analoghi i Modi maggiori di *G-sol-re-ut*, e di *F-fa-ut*, ed i minori di *A-la-mi-re* , *D-la-sol-re*, ed *E-la-mi* . Col Modo minore sono analoghi i Modi maggiori della Terza, e della Sesta, ed il minore della Quarta; e sebbene l' Armonìa della Quinta, per causa delle cadenze , è di Terza maggiore, pure per ragion dell' Armonìa è più analogo col Modo minore il minore della sua Quinta , che non è il maggiore : così col Modo minore d' *A-la-mi-re* sono analoghi i Modi maggiori di *C-sol-fa-ut*, e di *F-fa-ut*, ed i minori di *D-la-sol-re*, ed *E-la-mi*. Tra gli stessi Modi analoghi quelli che hanno col principale più corde comuni sono più analoghi col medesimo . I Modi più analoghi col Modo maggiore sono quelli della Quinta , e della Quarta ; col Modo minore il maggiore della Terza ; i quali solo differiscono dal principale in una corda.

Bisogna in oltre distinguere le mutazioni di Modo in *regolari* ed *irregolari*. Chiamo *regolare* la mutazione ad un Modo analogo col

col principale, nella quale il Baſſo fondamentale ſi muove con qualcuno de'movimenti regolari ſtabiliti nel cap. antec. Ed è *irregolare* la mutazione ad un Modo diſſomigliante, o fatta, ancorchè il Modo ſia analogo, con qualche movimento irregolare del Baſſo fondamentale.

La regola generale per far qualſiſia mutazione di Modo, ſia queſto maggiore, o minore, analogo, o diſſomigliante, ſia la mutazione regolare, o irregolare, ſi è determinare il nuovo Modo con qualche cadenza, la quale porti ſeco qualche accordo non contenuto nel Modo principale. I movimenti del Baſſo fondamentale determinativi del Modo ſono tre, cioè dalla Quinta, Quarta, o Settima maggiore alla Prima (1): dunque per far qualunque mutazione di Modo, biſogna condurre il Baſſo fondamentale alla Quinta, Quarta, o Settima maggiore del nuovo Modo.

Benchè la regola per far qualunque mutazione di Modo ſia generale, la ſcelta del nuovo Modo, e la ſorte di mutazione dipendono onninamente dal genio del Compoſitore. Per rinforzare un' eſpreſſione tenera o patetica, giova più il Modo minore, che il maggiore. Al contrario per dar vigore ad una Muſica lieta e ſpiritoſa converrà paſſare ad un Modo maggiore. Di più ſe la mutazione s' indirizza ſolamente a confermare e variare l' eſpreſſione del Modo principale, dovrà quella farſi regolare, e ad un Modo de' più analoghi. Ma qualor ſi pretenda cambiar l' eſpreſſione, come quando ſi fraſtorna con qualche nuovo evento il ſentimento eſpreſſo nel Modo principale, allora dovrà farſi una mutazione più o meno irregolare ſecondo le circoſtanze del Soggetto. Nella mutazione irregolare quaſi che ſvaniſce in un punto l' idea del Modo principale, e però v' abbiſogna, toſto che il Soggetto lo permetta, rinnovare qualche cadenza in quello. Ma ſiccome i Modi analoghi han-

(1) Vedaſi cap. 3. artic. 2.

hanno più accordi comuni col principale, si conserva facilmente in quelli l' idea di questo: però postochè il Modo principale sia il maggiore di *C-sol-fa-ut*, trasportato il canto al Modo della Quinta *G-sol-re-ut*, non v'abbisogna ritornare così presto a *C-sol-fa-ut*, come se il canto fosse stato trasportato ad uno de' Modi analoghi di Terza minore, o a qualcuno de' dissomiglianti.

I I.

Mutazioni di Modo regolari alla Quinta e Quarta del Modo maggiore.

I. Le più regolari mutazioni di Modo sono quelle, nelle quali il Basso fondamentale fa la medesima modulazione, che potrebbe fare nel Modo principale. Supponendo dunque che il Modo principale sia maggiore, uno de' più regolari passi è al Modo della Quinta, come si vede nell'esemp.74. num. 1, dove il Basso fondamentale fa una modulazione proprissima del Modo principale (2). Nella battuta terza si dà alla Prima del Modo principale Quinta e Sesta, e così vien costituita Quarta di Modo (3); ma questo non s' intende chiaramente determinato infino all' ultima cadenza fatta colla corda *Fa*※ che esclude affatto il Modo principale (4). Nel num. 2 vien fatta l' istessa mutazione con altro moto regolare del Basso fondamentale.

II. E' anche regolarissimo il passo al Modo della Quarta, perciocchè il Basso fondamentale non esce dalle corde fondamentali del Modo principale, come si vede nell' esemp. 75. Nel num. 1 aggiungendo alla Prima del Modo principale la Settima minore, vien quella fatta Quinta di Modo (5). Nel num. 2 fatta minore la Terza della Quinta, divien questa Seconda di Modo (6).

III. Per

(2) Vedasi cap.3. art.2 e 3.
(3) Vedasi cap.2. artic.6.
(4) Vedasi cap.1. artic.8.
(5) Vedasi cap.2. artic.5.
(6) L'Armonia della Seconda del Modo maggiore è di Terza minore. Vedasi cap.1. artic.11.

III. Per ritornare al Modo principale, deve questo considerarsi come nuovo. V. g. la Prima del Modo principale è Quarta relativamente alla Quinta: fatto dunque il passo al Modo della Quinta, per ritornar al principale, bisogna far l' istesso che si farebbe per passare al Modo della Quarta, come si vede nell' esemp. 76. n.1, dove per ritornar da *G-sol-re-ut* a *C-sol-fa-ut* vien praticato l' istesso che si fece nell'esemp. 75. n. 1 per passare al Modo della Quarta. Al contrario fatto il passo al Modo della Quarta, per ritornare al Modo principale, bisogna far l' istesso che si farebbe per passare al Modo della Quinta, come si scorge dal num.2 dell'esemp. 76 paragonato col num.2 dell' esemp. 74. Per questo i Modi della Quinta e della Quarta possono dirsi *reciprocamente connessi*, in quanto fatto il passo all'uno, bisogna, per ritornar al principale, praticar il passo all' altro.

III.

Mutazioni regolari a' Modi minori analoghi col maggiore.

I. Il Modo minore della Sesta, dopo quelli della Quinta e della Quarta, è il più analogo col principale maggiore. Pure siccome l' impressione dell'Armonìa di Terza minore è molto diversa dall' impressione dell' Armonìa di Terza maggiore, massime sopraggiungendo a quella gli accordi irregolari proprj del Modo minore (7), non dovrà il canto trattenersi troppo nel Modo minore, qualor non si voglia mutar l'espressione. Nell'Esemp. 77. num. 1 si passa al Modo minore della Sesta col moto regolarissimo del Basso fondamentale *Do*: *Sol*: *Mi*: *La*, fatta solamente maggiore la Terza di *E-la-mi*; onde ne divien l' accordo di Quinta colla Quinta falsa propria del Modo d' *A-la-mi-re*. Nel num. 2 si rende il passo allo stesso Modo minore più sensibile, adoprato l'accordo di Settima di-

(7) Vedasi cap.2. artic.7.

diminuita caratteriſtico del Modo minore (8) . Per ritornar dal Modo della Seſta al principale , baſta far ſaltare di Terza in ſu il Baſſo fondamentale , come ſi vede nel num. 3.

II. Al Modo minore della Seconda ſi paſſa con egual facilità che al minore della Seſta con ſolo dar a queſta Terza maggiore , come ſi vede nell' eſemp. 78 , dove tra il nuovo Modo ed il principale s' interpone ſolamente la Seſta con Terza maggiore e Settima , che è l' accordo di Quinta per far cadenza nella Seconda . Per ritornar al Modo principale , baſta andar dalla Seconda alla Quinta , o far altra modulazione regolare propria del Modo principale v. g. quella del num. 2.

III. Il paſſo al Modo minore della Terza non è così regolare come i due antecedenti a cagione delle due corde nuove, che v'abbiſognano per formare il nuovo accordo di Quinta , come ſi vede nella battuta quarta dell'eſemp. 79. Tuttavia è attiſſimo queſto paſſo per variare l'eſpreſſione del Modo principale , e riſvegliare l' attenzione degli Aſcoltanti . Ma conviene ritornare ſubito al Modo principale , come ſi vede nello ſteſſo eſempio .

I V.

Modi analoghi col Modo minore.

Quando ſi fa minore la Settima del Modo minore , queſto ſi trasforma nel maggiore della ſua Terza : tolta v. g. la dieſis da *G-ſol-re-ut* , il Modo minore d'*A-la-mi-re* ſi trasforma nel maggiore di *C-ſol-fa-ut* ; ed eccovi una ſtrada breviſſima per far le mutazioni di Modo ſpiegate ne' due articoli antecedenti . Nell'eſemp. 80. num. 1 da *A-la-mi-re* ſi paſſa immediatamente a *C-ſol-fa-ut* , e nel num. 2 a *F-fa-ut* , che ſono i due Modi più analoghi col minore d'*A*.

(8) Vedaſi cap. 2. artic. 9.

d'*A-la-mi-re*. Pure non converrà trattenersi in essi, qualor non si voglia mutar il sentimento espresso nel Modo principale.

Per conservare l'espressione del Modo minore principale sono attissimi i Modi minori della Quarta, e della Quinta. Nell' esemp. 81. num.1 si passa al Modo minore della Quarta saltando il Basso fondamentale di Terza maggiore, distruggendo in un punto l' Armonìa del Modo principale per formare il nuovo accordo di Settima diminuita, con cui si fa cadenza nel Modo minore della Quarta. Questi tratti del Basso, che vanno con un salto a distruggere qualche corda caratteristica del Modo principale, rendono le mutazioni sommamente sensibili, e sono proprissimi per formare gli accordi di Settima diminuita. Eccovi nel num. 2 un simile salto del Basso per passare al Modo minore della Quinta. Se non si vuol fare tanto improvvisamente la mutazione, si può interporre tra il Modo principale ed il nuovo accordo di Quinta qualche accordo comune col Modo principale e col nuovo. Così per passare al Modo minore della Quinta, giacchè la Sesta del Modo minore, qualor non si fa in esso cadenza, può farsi maggiore (9), tra l' Armonìa del Modo principale ed il nuovo accordo di Quinta s'interpone nel num.3 dello stesso esempio l' accordo della Quarta con Terza maggiore rivoltato in Terza e Sesta; quel *F-fa-ut* con diesis serve a preparare l'orecchio al seguente accordo di *B-mi*, che è la Quinta, con cui si fa cadenza nel nuovo Modo.

V.

Mutazioni di Modo irregolari.

I Modi, come fu spiegato nell' Introd. artic.5, formano un tal circolo, che cominciando da uno, qualunque egli sia, saltando continuamente di Quinta o di Quarta, si ritorna al medesimo. In

(9) Vedasi cap.1.artic.13.

di è che dal Modo principale si può passare a qualunque altro con movimenti regolari del Basso fondamentale, come si scorge dall' esemp. 82, ove ad ogni battuta si muta Modo, ed ogni nota del Basso nel battere è prima di Modo, nel levare Quinta. Laonde datochè il Modo principale sia *C-sol-fa-ut*, per trasportare il canto al Modo v. g. della Quarta maggiore *Fa*✻ muovendo il Basso fondamentale di Quinta, si dovranno interporre tra il Modo principale ed il nuovo Modo gli accordi contenuti tra la prima e la settima battuta dell' addotto esempio. Ma il passar di questa sorte a' Modi dissomiglianti col principale non solo recarebbe noja per l' uniformità degli accordi e delle continue cadenze, ma farebbe altresì dimenticar affatto gli ascoltanti del Modo principale.

Ai Modi dissomiglianti non si passa se non se per uno di due motivi, o per adornare il Soggetto principale con qualche nuova espressione analoga col medesimo, o per mutar affatto l' espressione, e nell' uno e nell' altro caso la mutazione deve farsi presto, e però con qualche moto irregolare del Basso fondamentale, ciò che rende chiara e sensibile la mutazione. Prescelto il nuovo Modo, convien fissare la mira negli accordi atti a far cadenza nel medesimo, quali sono l' accordo di Quinta, la Quinta falsa, e se il Modo è minore, la sua Settima diminuita; e condurre le voci a tal accordo del Modo principale, che serva come di mezzo per passare quasi di grado all' accordo atto a far cadenza nel nuovo Modo.

Vedasi nell' esempio 83 un saggio grottesco delle più irregolari mutazioni di Modo. Infino al num. 1 vien costituito il Modo principale d' *A-la-mi-re* minore. Nel num. 1 col suo accordo di Settima diminuita si fa cadenza nel Modo minore della Terza conformemente alla proprietà dell' accordo di Settima diminuita spiegata nel cap. 2. artic. 9. Il Basso fondamentale dell' accordo di Settima diminuita d' *A-la-mi-re* è *Sol*✻, ed il suo moto regolare farebbe *Sol*✻: *La*; ma coll' inaspettata mutazione di Modo salta irrego-

golarmente da *Sol*✻ a *Do*, abbandonando in un punto il Modo principale, che tosto vien rinnovato nel num. 2 coll' istesso accordo di Settima diminuita: Nel num. 3 si passa al Modo della Sesta; e nel num. 4 al Modo della Terza, le quali mutazioni sono regolari sì perchè i nuovi Modi sono analoghi col principale, come perchè il Basso fondamentale si muove, come potrebbe muoversi senza mutar di Modo. Nel num. 5 si tocca come di passaggio l' Armonìa del Modo principale rivoltata in Quarta e Sesta, che serve come di mezzo per riprodurre il suo proprio Tritono *Re*: *Sol*✻; ma in vece di risolverlo come Tritono nell' Armonìa d' *A-la-mi-re*, risolve come Quinta falsa nella Terza maggiore di *E-la-fa* (10), che è la Quarta maggiore del Modo principale. Per far questo doppio uso della Quinta falsa o del Tritono, bisogna preparar l' orecchio ammorzando alquanto l' idea del Modo principale, come è stato quì fatto rivoltando la sua Armonìa in Quarta e Sesta: altrimenti se dopo una cadenza perfetta nel Modo principale, si riproducesse immediatamente la sua Quinta falsa, e si risolvesse come Tritono nel Modo della Quarta maggiore, la mutazione riuscirebbe troppo dura. Quanto è difficile il passo al Modo della Quarta maggiore, altrettanto è facile il ritornare al Modo principale, riproducendo la sua Quinta falsa, e risolvendola regolarmente, come vien fatto nel num. 7. Posto il canto nel Modo principale d' *A-la-mi-re*, supponiamo voglia quello trasportarsi al Modo della sua Settima maggiore *A-la-fa*. Vedasi nel num. 8 preparata questa irregolarissima mutazione di Modo: dal Modo principale si passa all' Armonìa della Terza; e per preparare l' orecchio a' bmolli del nuovo Modo, si fa cadenza in *C-sol-fa-ut* colla Sesta superflua, e l' Armonìa di *C-sol-fa-ut* si fa di Terza minore; da' quali due accordi ne nasce facilmente l' accordo di Quinta di *A-la-fa*. Per ricondur il canto da

(10) Vedasi cap. 2. artic. 3.

da *A-la-fa* al Modo principale d' *A-la-mi-re*, bisogna trasportarlo al Modo della Seconda minore, che è una mutazione più difficile ancora dell' antecedente. Si veda fatta però brevemente dal num. 10 infino all' 11. Da *A-la-fa* si salta alla Terza *C-sol-fa-ut*, a cui si dà Terza maggiore con Settima per far la seguente cadenza in *F-fa-ut*; e dando a *F-fa-ut* Terza maggiore si trova già il canto in un accordo analogo col Modo principale d' *A-la-mi-re*.

Eccovi in questo esempio le quattro più difficili e più irregolari mutazioni di Modo quali sono I. la risoluzione dell' accordo di Settima diminuita fuor del Modo principale (num. 1.). II. Il passo al Modo della Quarta maggiore (num. 6). III. Il passo al Modo della Settima maggiore (num. 9.). IV. Il passo al Modo della Seconda minore (esemp. 11); e sull' esempio di queste mutazioni tutte le altre riusciranno più facili. Generalmente per far una mutazione irregolare ad un Modo dissomigliante col principale, bisogna fissar la mira in qualche accordo del Modo principale comune col nuovo; tal accordo serve di mezzo per trasportar il canto al nuovo accordo di Quinta. Così nel num. 8 dell' addotto esempio l' Armonìa minore di *C-sol-fa-ut* preceduta dalla Sesta superflua serve di mezzo per trasportare il canto ad *E-la-fa*, che è la Quinta del nuovo Modo di *A-la-fa*. E nel num. 10 l' Armonìa di *F-fa-ut* preceduta dal suo accordo di Quinta è il mezzo per riportare il canto al Modo d' *A-la-mi-re*.

V I.

Genere cromatico, ed enarmonico.

I Greci usarono come di sistema fondamentale d' un Tetracordo chiamato *cromatico*, composto di due Semitoni con un Terza minore (11). Da questo Tetracordo, che tal volta fu solamente

(11) Vedasi l' Introd. artic. 3. num. 3.

te un principio di teorica, hanno i Moderni preſo occaſione di chiamare *Genere cromatico* la modulazione per più Semitoni continui: e facendo diſtinzione tra i Semitoni maggiori e minori, ragionano del Genere cromatico, quaſi che ſia un genere particolare di Muſica. Le diſtinzioni di Generi *diatonico*, *cromatico*, ed *enarmonico*, e di Toni e Semitoni maggiori e minori, ſono in pratica coſe del tutto immaginarie, fondate per la maggior parte nelle fantaſtiche diviſioni numeriche degl' intervalli, e che ad altro non ſervono, ſe non a far impazzire li Scolari ricercando nella Muſica il ſignificato di certe parole vuote di vero ſenſo. Biſogna fiſſarſi bene nella mente, che non vi è ſe non un *Genere* di Muſica, cioè *determinare un Modo*, *o modular nel medeſimo*: Si faccia ciò modulando per Toni, Semitoni, o per ſalti, il fondo, la ſoſtanza, il *Genere* di Muſica è l' iſteſſo. In particolare la modulazione per più Semitoni continui è puro effetto d' una continua mutazione di Modo, come ſi vede negli eſempj 84 ed 85. Nel primo ſi fa tutta la Scala diſcendente per Semitoni; ed il Baſſo fondamentale ad ogni Semitono ci preſenta un nuovo Modo. Nel ſecondo ſi fa l'iſteſſa Scala aſcendendo con ſimile continua mutazione di Modo. Nella Scala diſcendente ſi modulano le Terze maggiori e le Settime del Baſſo fondamentale; nell'aſcendente le Terze maggiori e l' Ottave. La ſeconda è più facile ad intonarſi, perciocchè la voce, ſottigliandoſi, va continuamente acquiſtando vigore; ed anche per queſto i Semitoni aſcendenti ſono più lieti ed armonioſi. Al contrario i diſcendenti, ne' quali la voce va continuamente perdendo del vigore, ſono più difficili ad intonarſi, e tendono naturalmente al patetico.

Il Genere enarmonico inventato dal Sig. Rameau è molto più vano ancora del cromatico. Il Tetracordo enarmonico de' Greci coſtava di due quarti di Tono con una Terza maggiore (12). Ed il Sig.

[12] Vedaſi l' Introd. artic. 3. num. 4.

Sig. Rameau pretende, che questo Genere di Musica s' eseguisca, qualor l' accordo di Settima diminuita si risolve fuor del Modo principale. V. g. nell' esempio 83. num. 1 l' accordo di Settima diminuita *Si*: *Re*: *Fa*: *Sol*※ formato sul Modo d' *A-la-mi-re* risolve nel Modo minore di *C-sol-fa-ut*, per cui in vece di *Sol*※ dovrebbe scriversi *La*b (13). Or prendendosi *Sol*※ per *La*b, dice il Sig. Rameau, s' eseguisce implicitamente l' intervallo, che secondo la Scala numerica dovrebbe separare *Sol*※ da *La*b, il qual intervallo, soggiunge, costituisce il Genere enarmonico, ed è causa della sorpresa che cagiona sì fatta risoluzione dell' accordo di Settima diminuita. Tutte queste sono bellissime immaginazioni da annoverarsi tra le occulte qualità della Scuola aristotelica. L' intervallo enarmonico de' Greci era poco più poco meno un quarto di Tono, dalla qual quantità è lontanissimo l' intervallo, che secondo la Scala numerica dovrebbe separare *Sol*※ da *La*b. In pratica *Sol*※ e *La*b sono diversi caratteri d' una medesima corda, e come mai à potuto far credere il Sig. Rameau a tutti i Francesi, che la diversità de' caratteri possa recar all' orecchio sorpresa o novità? Se ciò fosse così, una Comedia francese scritta con caratteri greci dovrebbe far sul teatro diverso effetto che non fa scritta con caratteri latini o francesi. La sorpresa dell' anzidetta risoluzione dell' accordo di Settima diminuita dipende precisamente dall' irregolare ed inaspettata mutazione di Modo: l' orecchio à inteso su qual Modo si sia formato quell' accordo, e sentendolo risoluto in un altro, si maraviglia e sorprende.

CAP. V.

(5) Vedasi cap. 2. artic. 9.

C A P. V.

Della Modulazione.

I.

Principio fondamentale della modulazione.

PResuppofta l'Armonìa perfetta colle cadenze di falto e di grado, che fono i principj della Mufica ifpiratici immediatamente dalla Natura, le rimanenti regole di Mufica fono di tal forte fcambievolmente conneffe, che l'una può fervire d' antecedente all' altra. Pofto un Baffo fondamentale colla rifoluzione delle diffonanze, e le mutazioni di Modo conformi a' capitoli antecedenti, le voci devono neceffariamente modulare bene. Ed al contrario fuppofta la retta modulazione delle voci, ne rifulterà neceffariamente un Baffo fondamentale colla rifoluzione delle diffonanze e le mutazioni di Modo conformi alle regole già fpiegate. Per quefto quafi non farebbe neceffario difcorrere feparatamente della modulazione. Con tutto ciò ò ftimato conveniente fondarla in un principio diverfo da' fin qui ftabiliti, il quale non folo dimoftri la mutua dipendenza delle regole della Mufica; ma dia altresì a tutto quel che è ftato ragionato fin ora più lume ed eftenfione.

Nell'artic.3 del cap. 3 fi diffe che l' unico errore foftanziale, che fi può commettere in Mufica, fia il modulare fuor d'ogni Modo. Quefto principio coincide con quell'altro ftabilito nell' artic.8 del cap. 1, cioè, che una voce allora *canta* affolutamente *male*, qualor guafta una cadenza fenza accennarne altra, poichè determinandofi il Modo colle cadenze, l'ifteffo è guaftare una cadenza, che efcludere un Modo, e non producendone altro, il canto refta fuor d' ogni Modo, ed è come un periodo che nulla conclude. Quefto principio, dal quale potrebbono ricavarfi quafi tutte le regole di Mufica, è la bafe fondamentale della buona modulazione. Appun-

to

to però perchè è un principio fecondissimo di conseguenze, conviene, per far comprendere la sua forza ed estenzione, spiegarlo distintamente, ed applicarlo a' parecchj casi particolari.

Per evitar ogni equivoco si deve distinguere il canto d'una sola voce relativa solamente ad un Basso fondamentale, che renda palese il Modo, dal canto equitemporaneo di più voci, le quali devono avere e col Basso e fra di loro il conviente rapporto perchè il tutto dell'armonìa canti bene, ovvero non produca verun effetto dispiacevole a tutte l'orecchie. Ciò supposto, tanto nel canto d'una sola voce, quanto nell'aggregato di molte, *allora si commette un errore sostanziale, quando con una nuova corda si guasta una cadenza senza preparar l'orecchio ad un'altra*. Ogni cadenza si fa in una determinata Armonìa preceduta da un accordo intero o troncato di Quinta, di Quarta, o di Settima (1): onde una cadenza si può guastare guastando con una nuova corda o la detta Armonìa, o l'accordo di Quinta, Quarta, o Settima, che la precede: e perchè si canti bene v'abbisogna, che l' accordo guastato conduca ad un nuovo accordo di Quinta, Quarta, o Settima atto a far una nuova cadenza. Nell'esemp.86. num.1 il nuovo *B-fa* canta bene, perchè quantunque guasti la cadenza in *C-sol-fa-ut*, produce la seguente in *F-fa-ut*. Canta ancora bene l'istesso *B-fa* nel num.2, che quantunque non si faccia la cadenza del num. antec. in *F-fa-ut*, con tutto ciò forma parte dell'accordo di Quarta, che prepara l'orecchio alla seguente cadenza in *B-fa*. Ma il *B-fa* del num.3 canta male, perciocchè da una parte guasta la cadenza in *C-sol-fa-ut*, e dall'altra non produce accordo alcuno, che conduca ad altra cadenza.

Dice il suddetto principio che *la nuova corda deve preparare l'orecchio ad una nuova cadenza*; ma questa non per ciò deve necessariamente eseguirsi; che siccome cantando in un determinato Modo

(1) Vedasi cap. 1. artic. 10.

do si può sfuggire artifiziosamente la cadenza richiesta dall' accordo di Quinta, o dalla Quinta falsa (2), egualmente formato che sia con una nuova corda un nuovo accordo, si può artifiziosamente sfuggire la cadenza indicata da esso accordo, come nell'esempio 87, ove il nuovo accordo della battuta quinta annunzia il nuovo Modo di *G.sol.re-ut*, la di cui cadenza vien evitata con una cadenza falsa. Quel che v'abbisogna si è, che nel sentire il nuovo accordo l'orecchio quasi preveda una nuova cadenza; sebbene questa potrà artifiziosamente sfuggirsi con un moto regolare del Basso fondamentale, come si evitano le cadenze nel Modo principale. Or veggiamo questo universal principio verificato in più casi particolari.

I I.

Modulazione d' una voce entro i limiti d' un Modo.

Mentre una sola voce canta in un determinato Modo senz' alterar corda alcuna, non può assolutamente cantar male purchè si rapporti ad un Basso fondamentale, che secondo le regole del cap. 3 determini il Modo, o moduli nel medesimo. Cantando così detta voce, non può guastare veruna di quelle cadenze, che risultano dal sistema del Modo (3): dunque secondo il principio dell' artic. antec. canterà bene.

Ma ancorchè la voce canti assolutamente bene, può ciò non ostante cantare inelegantemente, come può essere un discorso insipido, e nojoso senza verun errore gramaticale. Nell' esemp. 88. num. 1 la voce acuta canta assolutamente bene, come si rileva dal suo Basso fondamentale; ma precipitandosi dall'acuto al grave con salti uniformi di Terza, canta di mal gusto. La modulazione del num. 2 s' appartien alla stessa serie di accordi; eppure per causa della varietà de' salti è più elegante della prima. Vince però in ele-

(3) Vedasi cap. 2. artic. 3.
(3) Vedasi cap. 3. artic. 3.

ganza le due prime quella di grado del num. 3, che pur si rapporta al medesimo Basso fondamentale. Quelle tre modulazioni, in quanto s' appartengono alla stessa serie di accordi, dicono in sostanza l' istesso; ma la prima lo dice con mala grazia; la seconda non è tanto disgraziata; la terza è la più elegante di tutte.

Supposta la sostanza della buona modulazione, l' essere più o meno elegante dipende onninamente dal gusto, per il quale non vi è regola alcuna infallibile; appunto come nelle lingue, la Gramatica delle quali c' insegna bensì ad evitare gli errori sostanziali; ma per parlarle con eleganza non si può prescrivere regola alcuna infallibile. Questo è il punto, nel quale trionfa la pratica: senza l' esercizio di parlare o di scrivere una lingua non si può arrivar a parlarla con eleganza. Ma neppur basta la pratica nè per le lingue nè per la Musica; v' abbisogna in oltre la nativa disposizione del genio o dell' istinto, che c' ispiri la combinazione di parole o di suoni più adattati al soggetto, di che si tratta.

Tuttavia si danno per la collocazione delle parole e l'eleganza de' periodi alcune regole, che dovrebbero piuttosto dirsi consigli, perciocchè nè possono nè devono costantemente osservarsi. In questa guisa si prescrivono ancora in Musica alcune regole fallibili bensì, ma giovevoli all' eleganza della modulazione. Tal è in primo luogo l' usare quanto più sia possibile la modulazione di grado. Il Basso fondamentale della modulazione di grado si muove quasi sempre di Quinta, come si vede nell' esemp. 92. num. 1, che è la sua modulazione più perfetta; ed oltracciò le facili inflessioni della voce rendono la modulazione di grado più facile e naturale, ed in conseguenza più grata, particolarmente nella voce umana, la quale, dovendo far qualche sforzo per saltare, può far sentir facilmente qualche stento o violenza, ciò che basta per recar dispiacere. Per questo il contrappunto volgare proibisce i salti di Sesta maggiore, di Quinta falsa, e di Settima. Ma tali proibizioni, che ci vengono

spac-

ſpacciate da' noſtri Contrappuntiſti come regole fondamentali di Contrappunto, riguardano ſolamente la facilità del canto umano, e per neceſſità ſi traſgrediſcono ſpeſſiſſimo.

III.

Modulazione di più voci entro i limiti d' un Modo.

Cantando inſieme più voci entro i limiti d' un Modo ſenz' alterar corda alcuna, può ciaſcuna delle voci cantar bene da ſe ſteſſa, e l' aggregato di tutte eſſere cattivo, ovvero cantar male il tutto dell' armonìa. Così nell' eſempio 89 ciaſcun a delle due voci ſeparata dall' altra canta bene; ma l' unione delle due è inſoffribile. Per evitar queſto ſcoglio ci dà il volgar contrappunto la regola, che le voci nelle parti ſenſibili del tempo, quali principalmete ſono il battere e levare (4), formino e col Baſſo e fra di loro conſonanza, o al meno qualche diſſonanza preparata. Nell' eſemp. 90 delle quattro note acute della prima battuta la prima e la terza, che corriſpondono al battere e levare, ſono conſonanti; le due intermedie ſi chiamano *note di paſſaggio*, e però poſſono eſſere diſſonanti. L' iſteſſo interviene nella battuta ſettima. Nell' ottava la prima e la ſeconda nota, perchè ſi ſalta dall' una all' altra, ſono entrambe ſenſibili, e per tanto conſonanti; ma la terza, ancorchè corriſponde al levare, giacchè ſi trova fra due conſonanti di grado, può eſſere diſſonante (5).

Queſta regola ſerve a gli Scolari di ſupplemento alle vere regole per architettar l' armonìa. Ella però è a molti riguardi inſuffi-

Gg 2 cien-

[4] Vedaſi l' Introd. artic. 6. num. 7.

[5] Queſte note diſſonanti nel levare ſi chiamano volgarmente *cambiate*, perchè cambiano natura colla ſeconda, che non ſaltando potrebbe eſſere diſſonante. Ma la diſtinzione di note *cambiate* e *non cambiate* è una delle molte parole inutili, di cui è pieno il volgare contrappunto. Quando s' è detto, che le note ſenſibili ſiano conſonanti, e quelle che ſi trovano di grado tre due conſonanti, poſſono eſſere diſſonanti, s'è detto tutto.

ciente e fallace. Con tale regola non può lo Scolare avventurarsi ad alterar una corda senza rischio di far uno sproposito. Nell' esemp. 91 le voci formano una serie di consonanze conforme alla suddetta regola; eppure cantano malissimamente. Certo è che non mutandosi corda alcuna, e mettendosi le voci in consonanza, è quasi impossibile ne divenga verun cattivo effetto. Ma perchè la regola fosse sufficiente, dovrebbe proporsi in questi o somiglianti termini: *acciocchè il tutto dell' armonìa canti bene, bisogna che nelle parti sensibili del tempo le voci stiano in consonanza, o in qualche dissonanza preparata*; ma la regola così concepita è falsissima, che nelle parti più sensibili del tempo si mette spessissimo senza preparazione una Settima, una Quinta falsa, ed altre dissonanze caratteristiche del Modo. Così fatti esempj, de' quali sono piene le più eccellenti carte di Musica del Clari, del Pergolesi, del Corelli, e d'altri valent' uomini, vengono chiamati da' Contrappuntisti del seicento licenze e libertà da usarsi solamente ne' componimenti di puro gusto; ma da sfuggirsi affatto nella Musica soda e *di fondo*, come se il fondo della Musica non consistesse essenzialmente nel gusto. Chiamano costoro *Musica di fondo* la diatonica detta *a cappella*, usata particolarmente in Chiesa, e presuppongono che per mettere in Musica a cappella una Messa v'abbisogna più fondo di Musica che per mettere in Musica il Dramma della Didone; anzi a tutta la Musica di camera e di teatro, infino allo stesso *Stabat Mater* del Pergolesi, si concede al più da costoro come di grazia che sia Musica di bellissimo gusto; ma superficiale, piena di libertà e di capriccj, e di pochissimo studio; allora solamente vano in estasi, quando sentono un fracasso di voci, che senza espressione nè gusto intonano il *Kyrie eleison*. Qual conto deva farsi delle rancide massime di costoro si comprende chiaramente figurandosi un Pittore, il quale dasse a' suoi Scolari per massima fondamentale simile distinzione di *pitture di fondo e pitture di gusto*, e notando poi discordare in molte cose le opere di

Ra-

Rafaele dalle pitture gotiche, dicesse in forma di Oracolo, che le pitture di Rafaele sono di buon gusto; ma non di fondo. Quello che i nostri Contrappuntisti gotici potrebbero veramente dire si è, che nella Musica a cappella fatta per cantarsi senza strumenti, per ottener da' Cantanti una intonazione perfetta, conviene preparare tutte le dissonanze. Ma tal consiglio, come ognun ben vede, non à che far niente nè col fondo nè colla superficie della Musica; egli è un puro preservativo per prevenire le stonazioni de' Cantanti, e che lontano dal doversi necessariamente osservare nella Musica o di gusto o di fondo, costrigne il Compositore a tralasciar molti passi e di fondo e di gusto.

La vera regola perchè il tutto dell' armonìa senza mutar corda alcuna canti bene, è questa: le voci devono unitamente tendere con un medesimo Basso fondamentale a far la medesima cadenza, o modular nel medesimo Modo. Nell' esemp. 89 qualunque Basso fondamentale si dia alla voce acuta, non può mai essere Basso fondamentale della voce grave; eccovi perchè quelle due voci, ciascuna delle quali canta bene, messe insieme cantano male. Vero è che quelle voci formano una serie di dissonanze, e che se formassero senza mutar corda alcuna una serie di consonanze, il tutto dell'armonìa cantarebbe bene. Ma il non formar le voci consonanza, come è stato di sopra dimostrato, non è ragione sufficiente, perchè cantino male; come neppur è ragione sufficiente, perchè cantino bene, il formare consonanza. Formino o non formino le voci consonanza, allora canta bene il tutto dell'armonìa, qualor si forma una serie di accordi riducibile ad un Basso fondamentale, che secondo il cap. 3 determini qualche Modo, o moduli nel medesimo.

Le stesse note, che si chiamano *di passaggio*, come la seconda e la terza dell'esemp. 92. num. 1, devono essere riducibili ad un simil Basso fondamentale; sebbene essendo velocissime si lasciano col

Basso

Baſſo delle note collaterali, il quale ſi prende allora come nota tenuta, e non rende cattivo effetto per cauſa dell' intima conneſſione che fra di loro hanno le corde d' un medeſimo Modo. Ma ſe nelle parti del tempo, che abuſivamente ſi chiamano *inſenſibili*, vi s' introduceſſe una nota irreducibile ad un ſimil Baſſo fondamentale, come il *D-la-ſol-re* con dieſis del num.2, tal nota di paſſaggio, per quanto foſſe veloce, renderebbe cattivo effetto. E di tali note, che cantano maliſſimamente, ſono pieni quei gruppi capricciosi, co' quali adornano le cadenze i Cantanti, che fanno più pompa dell' agilità del gorgheggio, che dell'abilità di cantare.

I V.

Mutazione di corde.

La difficoltà conſiſte nell' introdur corde nuove ſenza guaſtar la modulazione; e ſu queſto importantiſſimo punto non vi è nella Muſica di fondo regola alcuna nè vera, nè falſa. Indi interviene, che i novelli Compoſitori ſi trovano più volte confuſi e perpleſſi nell' abbellir una cantilena, o mutar di Modo; ed ammorzandoſi il fuoco dell' eſtro col timore di far uno ſpropoſito, le compoſizioni rieſcono triviali, e più ſimili l' una all' altra che uovo a uovo. Eccovi però alquanto appianata queſta difficoltà col principio ſtabilito nell' artic. 1.

I. O ſi muti o non ſi muti di Modo, quelle corde accidentali cantano bene, le quali ſono atte a produrre qualche cadenza. Il Baſſo fondamentale dell' eſemp. 93 tutto è proprio del Modo di *C-ſol-fa-ut*; e quantunque tutti i ſuoi movimenti ſiano di cadenza, pure non mutando corda alcuna non ſi fa veruna vera cadenza, eccettochè la prima *Do: Fa*, e l' ultima *Sol: Do* (6). Or alle corde acute di quella ſerie di accordi ſi poſſono aggiungere tutti quegli acci-

(6) Vedaſi cap.3. coll'eſemp.35.

accidenti, i quali perfezionino le cadenze corrispondenti a' movimenti del Basso fondamentale. Primieramente nella terza battuta per produrre vera cadenza in *E-la-mi* si può dar diesis a *D-la-sol-re* ed a *F-fa-ut*. Nella seguente la diesis di *G-sol-re-ut* produce vera cadenza in *A-la-mi-re*; come pur la seguente diesis di *C-sol-fa-ut* la produce in *D-la-sol-re*. Finalmente col seguente *F-fa-ut* con diesis si fa vera cadenza in *G-sol-re-ut*. Se il canto si ferma in qualcuna di queste cadenze, e seguita a modulare nel corrispondente Modo, allora si dice assolutamente mutarsi di Modo (7); altrimenti saranno quelle cadenze di passaggio, o corde di puro abbellimento, che in fine si riducono al Modo, in cui si ferma il canto. Nell' esemp.94, nel quale è minore il Modo principale, si dà alla Quinta nella seconda battuta Terza minore, onde ne divien la cadenza imperfetta, propria del Modo minore d' *E-la-mi* (8). Ma se da *E-la-mi* si ritornasse ad *A-la-mi-re*, non dovrebbe guastarsi la cadenza principale del Modo per produrne una secondaria ed accidentale; e però al *G-sol-re-ut* dovrebbe darsi la diesis propria del Modo. Nella battuta sesta la diesis di *F-fa-ut* produce la seguente cadenza in *G-sol-re-ut*; ma se da *D-la-sol-re* si ritornasse ad *A-la-mi-re* il *F-fa-ut* con diesis, guastando la cadenza imperfetta nel Modo principale, cantarebbe male. All' istesso Modo principale si dà nella battuta nona Terza maggiore per far la seguente cadenza in *D-la-sol-re*. Ed al *G-sol-re-ut* della battuta tredicesima si dà Terza minore senza guastar la cantilena, perchè ne risulta la seguente cadenza imperfetta in *D-là-sol-re* minore. Finalmente nella battuta sediciſſima il nuo-

---

(7) Supposta l'alterazione di qualche corda, che produca una vera cadenza, il mutarsi o non mutarsi di Modo dipende dalla circostanza accidentale di fermarsi o non fermarsi il canto nel Modo corrispondente a quella cadenza. Vedasi cap.1.art 8.

(8) Costa dal cap.1. artic.13 che nella cadenza imperfetta l' Armonia della Quarta nel Modo minore è di Terza minore, nel Modo maggiore di Terza maggiore.

nuovo *G-sol-re-ut* con diesis fa aspettare la cadenza in *A-la-mi-re*, per questo canta bene, ancorchè detta cadenza venga artifiziosamente evitata.

II. Allora il tutto dell'armonìa canta male, quando guastandosi con qualche nuova corda una cadenza, non se ne produce altra. Nell'esemp. 95 primieramente canta male il *B-fa* della seconda battuta, che guasta la cadenza nel Modo principale senza produrne altra. Canta pure male il *F-fa-ut* con diesis della quinta battuta, che guasta la cadenza imperfetta in *A-la-mi-re* minore. Canta egualmente male l' *A-la-fa* della battuta settima, perchè guasta la cadenza imperfetta in *C-sol-fa-ut*. Finalmente canta male la diesis della battuta undecima, perchè guasta la cadenza imperfetta in *E-la-mi* minore.

Con questo principio devono regolarsi le note accidentali di passaggio, e l'appoggiature. Il *D-la-sol-re* con diesis dell' esemp. 92. num. 2 canta male, ancorchè sia nota di passaggio, perchè senza supporre un Basso fondamentale irregolarissimo non può quella corda ridursi ad una cadenza regolare nel seguente *E-la-mi*. Ma il *F-fa-ut* con diesis dell' esemp. 96 canta bene, come ancora l' appoggiature accidentali delle battute 3 e 5, perchè come appare dal sottoposto Basso, possono produrre vere cadenze senza moto alcuno irregolare del Basso fondamentale.

V.

Eleganza dell' armonìa equitemporanea.

L' armonìa equitemporanea à, come il canto d'una sola voce, la sua peculiar eleganza, consistente nella chiarezza e distinzione degl' intervalli, e nella varietà de' medesimi. Perchè l' armonìa divenga chiara e distinta, devono le voci modulare per lo più nelle loro più naturali corde. Con questa mira gli Antichi, presupponendo che i loro componimenti dovessero eseguirsi da voci corrispon-

ſpondenti alle chiavi muſicali, di rado mettevano note fuori delle cinque righe, nelle quali ſi contengono l' intonazioni più naturali delle ſette diverſe voci umane. Oggigiorno tutta la Muſica da cantarſi ſi compone per Baſſi, Tenori, Contralti, e Soprani; quello ancora che ſi ſcrive pe' Soprani, va per la maggior parte fuor delle corde naturali; ed è incredibile quanto danno ne ſoffra la Muſica: i Cantori di natura veri Soprani, Mezzoſoprani, e Baritoni, forzando la voce per cantare in altre chiavi, la guaſtano, e la loro intonazione inſieme coll'armonìa divien frolla e confuſa.

Dipende ancora la chiarezza dell' armonìa dal mettere le voci nella conveniente diſtanza, perchè un ſuono ſi diſtingua dall'altro, ſenza diſcapito però dell'unione delle parti componenti il tutto. Gli Antichi per rendere l'armonìa ben unita, uſavano di far cantare un Baritono o Tenore con due Contralti ed un Mezzoſoprano; o due Tenori con due Contralti ed un Mezzoſoprano; ſebbene a quattro o più voci ben unite aggiungevano alle volte una parte acutiſſima, che ſerviſſe come di fregio alla rimanente armonìa. Il Baſſo, Tenore, Contralto, e Soprano, purchè cantino nelle loro corde naturali, rendono l'armonìa competentemente unita e diſtinta; e generalmente nel coro di più voci biſogna far uſo frequente degl' intervalli compoſti.

La varietà dell' armonìa non ſolo conſiſte nella varietà degli accordi, ma altresì nel variare la poſitura degl' intervalli, facendo più chiara e ſenſibile talor la Terza, talor la Quinta o la Seſta, talora una diſſonanza. Le voci acute ſono generalmente più chiare delle gravi, onde gl' intervalli, che formano quelle ſi diſtinguono più che non gl' intervalli, che formano queſte. Ma per rendere più ſenſibile un intervallo, non v' abbiſogna metterlo nella voce più acuta; baſta metterlo nelle corde più chiare e ſonore di qualſivoglia voce: v. g. l' *E-la-mi* del Tenore in quinta riga è uniſono coll' *E-la-mi* del Soprano in ſeconda; ma il primo è più chia-

ro e ſonoro del ſecondo, perciocchè per intonar quella corda, il Tenore inacutiſce e ripuliſce la voce, mentre il Soprano la indeboliſce, e per così dire la frolla. Però qualor ſi voglia rendere chiara e ſenſibile la modulazione d' una voce, ſi farà cantar nelle ſue corde più ſonore, conducendo le altre verſo il grave.

La regola che vieta le due Quinte non à altro ſcopo ſe non la varietà dell' Armonìa (9). Fra due voci, che formano due Quinte, non vi è varietà nè di modulazione nè di armonìa; ed oltracciò eſſendo la Quinta conſonanza perfetta, come quella che contiene in ſe tutta l' Armonìa, l' una non è richiamo dell' altra: onde due Quinte ſono come due parole inconneſſe fra di loro. Ecco perchè l' Armonìa di due Quinte, rieſce inſipida e di maliſſimo guſto, particolarmente cantando ſole due voci. Ma ſe a queſte ſi aggiungono altre, che formino la Terza con altre conſonanze e diſſonanze, queſte danno all' Armonìa la varietà ſufficiente, perchè le due Quinte non ſiano riguardate col mal occhio, che volgarmente ſi coſtuma; anzi ſpeſſe volte, adoprandoſi gli accordi compiti, riſultano quaſi neceſſariamente due Quinte. Ed il proporſi di sfuggirle a qualunque coſto, come ſe foſſe il più craſſo errore che ſi poſſa commettere in Muſica, è un vero errore de' Contrappuntiſti del ſeicento, che mette gli Scolari in imbarazzi quaſi inſuperabili, e li coſtringe tal volta a ſacrificare a queſto pregiudizio la melodìa, l' eſpreſſione, e l' iſteſſa Armonìa.

CAP.V.

(9) Vedaſi cap.1. artic.14.

CAP. VI.

Dell' accompagnamento.

I.

Sull' accompagnamento della Scala.

QUando s' accompagna una composizione col cembalo, o altro strumento a tasti, coll' una mano si suona il Basso sensibile, e coll' altra s' accompagna esso colla conveniente armonìa. Allorachè il Sonatore à innanzi tutta la composizione, prende per lo più dalle parti acute l' accompagnamento; ma senza badar a quelle, si pretende di dar regole generali per accompagnare qualunque Basso. Fondansi tali regole nell' accompagnamento della Scala modulata dal Basso, e si prescrive che alla Prima, Quarta, e Quinta si dia Terza e Quinta; alle altre Terza e Sesta; dal qual accompagnamento si suppone doversi pigliar norma per accompagnar qualunque composizione.

Egli è cosa assai degna di notarsi, che trovandosi la pratica della Musica tanto scarsa di regole incirca quelle cose, che sono di regola capaci, si pretenda di dar regole per altre incapaci di regola. Primieramente essendo in ogni sorte di Musica frequentissime le mutazioni di Modo, difficil cosa sarà, che possa uno Scolaro distinguere senz' altri principj qual sia la Prima, ed in conseguenza la Quarta, e Quinta del Modo in cui si modula; e non distinguendo questo, la suddetta regola d' accompagnare è affatto inutile. Sopra tutto la Quarta v. g. ancorchè si trovi nel Basso sensibile, talora s' appartien ad un accordo, talora ad un altro, e secondo l' accordo l' accompagnamento è diverso. Se la Quarta è Settima dell' accordo di Quinta rivoltato, s' accompagna con Seconda e Tritono; quando è fondamentale, con Terza, Quinta, e Sesta;

 e quan-

e quando è Terza dell' Armonìa della Seconda, con Terza e Sesta (1). E qual regola si può dare per discernere così diversi rapporti d'una medesima corda, la qual regola non contenga il fiore di tutta la teorica della Musica? Quindi è che lo studio d'accompagnare, il quale presupposti i principj stabiliti in questo libro sarebbe facilissimo, si reputa comunemente il più difficile, ed effettivamente non si arriva ad accompagnar con franchezza, se non con una lunga e fastidiosissima pratica.

Il primo errore, di cui s' imbevono gli Scolari di cembalo, si è che il vero Basso, che è il fondamentale, possa fare la Scala, ciò che, come costa dal cap. 3, è falsissimo. La Scala, come saviamente dice il Sig. Tartini, è una deduzione del Basso; o come costa dall'artic. 7 del cap. 1, è una modulazione artifiziosa formata colle corde costitutive delle tre Armonìe fondamentali del Modo; ed in conseguenza propria solamente delle voci cantanti. Si può certo far modulare la Scala al Basso sensibile; ma allora può accompagnarsi in diverse maniere; mai però di tal sorte che coll' accompagnamento della Scala si comprenda la natural costituzione del Modo, nè la più perfetta modulazione del Basso. L' impossibilità di dar alla Scala fatta dal Basso sensibile un accompagnamento perfetto, che possa servire, come si pretende, di base all' arte d' accompagnare, n' à fatto inventar diversi, di sorte che gli accompagnamenti della Scala sono quasi tanti quanti i Maestri di cappella. Quello che è stato accennato di sopra è il più usato oggigiorno; ma egli vien giustamente rifiutato dal Sig. Tartini, per supporre un Basso fondamentale irregolarissimo ed impraticabile, qual si vede notato co' puntini nell' esemp. 97. num. 1. Egli però sostituisce l' accompagnamento del num. 2, nel quale oltre all' essere irregolare il Basso

(1) Vedasi cap. 2, art. 5 e 6.

Baſſo della Scala diſcendente , l' Armonia di Quarta e Seſta , che ſi dà alla Quinta , è deboliſſima. Gli Antichi , dice l' iſteſſo Sig. Tartini , accompagnavano colla Terza e Quinta tutte le corde della Scala, eccettuata la Settima, alla quale, per eſſer priva di vera Quinta, davano la Terza e Seſta. In tale ſerie di accordi il Baſſo fondamentale camminava per ſei corde di grado, la qual modulazione, come coſta dal cap.3, è inettiſſima per determinare il Modo.

Queſto inutil impegno di ricercar un perfetto accompagnamento della Scala è derivato dal ſuppoſto d' eſſere la Scala il fondamento della Muſica , o il ſiſtema fondamentale d'ogni Modo . In conſeguenza di ciò s' è ancora ſuppoſto , che nell'accompagnamento della Scala dovea contenerſi il fiore delle regole d'armonia, tanto che molti Maeſtri di contrappunto pongono per fondamento di eſſo l'accompagnamento della Scala . Quanto ſiano falſi tutti queſti ſuppoſti coſta abbaſtanza dall'artic.7 del cap.1. La Muſica non à modulazione alcuna fondamentale , come neppur à il linguaggio parola alcuna che ſia ſorgente di tutte le altre . Il fondamento della Muſica e d'ogni Modo ſono le tre Armonie di Prima , Quarta , e Quinta , dalle di cui corde ſi poſſono formar infinite modulazioni , una delle quali è la Scala, la quale non à ſopra le altre ſe non il vantaggio di modularviſi colle più facili infleſſioni della voce tutte le corde del Modo , ed il ſuo accompagnamento può diſporſi d' infinite maniere, come d' infinite maniere può accompagnarſi qualunque altra modulazione.

I moderni Franceſi moſſi dalla difficoltà di dar alla Scala un Baſſo fondamentale regolare , hanno immaginato che in arrivando alla Quinta ſi muti di Modo (2). E credono di confermare queſto ſuppoſto colla difficoltà o durezza , che ognuno ſperimenta di modulare il Tritono contenuto tra la Quarta e la Settima maggiore ; la qual

(2) Vedaſi lib.1. cap.5. artic.4.

qual durezza, dicono, è indizio chiarissimo della mutazione di Modo. Così va la mente vagando per diversi errori, quando perde di vista la norma della verità. Quante modulazioni durissime, e con un Basso fondamentale irregolarissimo non si formano senza mutar per questo di Modo? Il Basso fondamentale dell'esemp. 16. num. 4, nel quale dalla Quinta si scende alla Quarta, ed indi al Modo, è irregolare; eppure è proprissimo del Modo. La modulazione della Sesta minore alla Settima maggiore è durissima; eppure è proprissima del Modo minore (3). Che il Basso fondamentale sia regolare o irregolare, e la modulazione dura o soave, questo dipende dall'arbitrio del Compositore. Colle medesime corde, colle quali si forma una modulazione dura, se ne può formar un' altra soavissima senza mutar di Modo. Particolarmente usando delle quattro corde, che formano il Tritono della Scala, conformemente al loro natural e primario scopo, che è determinare il Modo, ne divien la più regolare modulazione del Basso, e la più soave modulazione di tutte le voci, come si vede nell' esemp. 98. E' adunque vano l' impegno di ricercar accompagnamenti della Scala, che siano fondamento della Musica, e che possano servir di norma per accompagnare qual si sia Basso sensibile. Il giusto metodo d' insegnar ad accompagnare sarebbe mettere per fondamento le due cadenze determinative del Modo dell'esemp. 98. Poi aggiungere alla Quarta e Quinta le dissonanze loro proprie. Poi altre note di Basso fondamentale cogli accompagnamenti atti a modulare nel Modo, senza mutarlo. Poi rivoltare tutti questi accordi. Ed a mano a mano passare alle mutazioni di Modo, all' uso delle dissonanze irregolari, e degli accordi stabiliti ne' precedenti capitoli; poichè in fine le vere regole d'accompagnamento sono le medesime regole di armonìa, che v' abbisognano per comporre.

III. Per

---

[3] Vedasi cap. 1. artic. 13.

I I I.

Numeri organici.

Per accompagnare meccanicamente una compoſizione ſenza conoſcimento delle regole di Muſica potrebbero ſervir di ſupplemento i numeri, co' quali ſi ſuol ſegnare il Baſſo ſenſibile, e che ſi chiamano *organici*, perchè additano l'accompagnamento da eſeguirſi coll'organo, o con altro ſtrumento a taſti. Ma per queſto ſarebbe neceſſario, che l'uſo di tali numeri foſſe uniforme e coſtante, di modo che, viſto il numero, comprendeſſe ſubito il Sonatore l'accompagnamento da darſi a ciaſcuna nota del Baſſo. Eccovi però un ſiſtema facile di numeri organici ricavato da' principj ſtabiliti in queſto libro.

La nota del Baſſo con Terza e Quinta non ſi ſegni con verun numero; e la Terza ſarà maggiore o minore ſecondo gli accidenti della chiave. Generalmente gl' intervalli ſignificati da' numeri organici devono formarſi cogli accidenti, che ſeco porta il Modo, mentre dagli ſteſſi numeri non venga ſignificato il contrario.

6 Significherà l'accompagnamento di Terza e Seſta. (eſemp. 99).

$\substack{6\\4}$ L'accompagnamento di Quarta e Seſta.

7 Terza, Quinta, e Settima.

$\underline{5}$ Quinta falſa, Terza, e Seſta.

$\frac{4}{3}$ Terza minore, Quarta, e Seſta maggiore.

※ $\substack{4\\2}$ Seconda, Tritono, e Seſta.

$\substack{6\\5}$ Terza, Quinta, e Seſta

$\substack{4\\3}$ Terza minore, Quarta, e Seſta minore.

$\substack{4\\2}$ Seconda, Quarta, e Seſta.

※ Significa che la Terza, che ſecondo il Modo è minore ſenz' accidente, ſi faccia maggiore.

b Significa, che la Terza, che ſecondo il Modo è maggiore ſenz'accidente, ſi faccia minore.

b Signi-

♮ Significa che la Terza, che o ſecondo il Modo, o ſecondo gli accidenti antecedentemente aggiunti era maggiore o minore, ſi faccia minore o maggiore, tolto l'accidente.

♭ 6, ✱ 6, ♮ 6 Significa l'accidente, con cui ſi deve far minore, o maggiore una Seſta.

7 Significa l'accordo di Settima diminuita compoſto di tre Terze minori l'una ſopra l'altra.

6 Significa l'accordo di Seſta ſuperflua compoſto di Terza maggiore, Tritono, e Settima minore.

9 8 / 7 6 Significa l' accordo compito di Nona compoſto di Terza, Quinta, Nona, e Settima, riſolute queſte due in Ottava e Seſta.

9 8 / 4 3 Significa l'accordo compito d' Undecima compoſto di Quinta, Settima, Undecima, e Nona.

9 8 Significa la ſola Nona aggiunta alla Terza e Quinta, e riſoluta in Ottava.

4 3 Significa la ſola Undecima aggiunta alla Quinta, e riſoluta in Decima. Vedanſi gli eſempj 56, 57, 58, 59, 60, 61.

Uſando coſtantemente di queſti numeri, baſtarebbe pigliar pratica ſul loro ſignificato per accompagnare ſenza regole di Muſica. (3)

CAP.

[3] I Sonatori di cembalo, che non ſono Compoſitori, vorrebbero ancora liberarſi dalla noja di pigliar pratica ſopra tutte le chiavi che occorrono nelle carte di Muſica, ovvero che tutta la Muſica ſi ſcriveſſe con una ſola chiave. Queſto ſarebbe ſtato facile nel principio della rinnovazione della Muſica; ma dopo ſtabilita una pratica, lo ſradicarla è affare di molti ſecoli. Supponendo che tutta la Muſica ſi eſtende a cinque Ottave, poſta nella prima righa la chiave di *C-ſol-fa-ut* potrebbe eſſa ſervire per tutte le cinque Ottave, ſcrivendo le note di ciaſcuna di eſſe con diverſo colore. Tali carte di Muſica ſarebbero ancora all' occhio belliſſime, ma ſe i Copiſti di Muſica ci fanno comperar così caro l' inchioſtro, che ſarebbe de' colori? Senza diſpendio di colori ſi potrebbe notare ognuna delle cinque Ottave con un ſegno, come nell' eſemp. 100. n. 1; e baſtarebbe mettere il ſegno ſopra la nota in cui la modulazione muta di Ottava. Ma ſenza far novità alcuna, ſi potrebbe ſcrivere tutta la Muſica colle ſole chiavi di Baſſo e di Canto, giacchè il *C-ſol-fa-ut* ſopracuto del Baſſo è uniſono col *C-ſol-fa-ut* grave del Canto [eſemp. cit. n. 2.],

CAP. VII.

Del Genere diatonico.

I.

CHI sente discorrere i Contrappuntisti del seicento del Genere diatonico, che pur si chiama *Canto fermo*, lo crede un tesoro nascosto, o un mistero, nel quale a pochissimi è lecito iniziarsi. Egli vien celebrato da loro come profonda sorgente della vera e più esatta armonìa. Senza il conoscimento, dicono, del Canto fermo è impossibile far progresso nell' arte di comporre. E tutte le composizioni di quelli, i quali non hanno fatto particolare studio di questo Genere, sono riguardate da' detti Contrappuntisti come superficiali e di vilissimo pregio. Ma a dir il vero, io non ò potuto mai formar idea chiara e precisa di questo famoso Genere, e mi sembra ch'egli sia un fantasma da spaventar gli Scolari, e tenerli a dietro anni ed anni nello studio del contrappunto. Sembrami ancora il partito de' seguaci del Canto fermo simile allo stuolo de' Filosofi aristotelici, i quali sul principio del secolo declamavano caldamente contro a' Filosofi moderni, che colla sperienza in mano dimostravano le vere leggi della Natura. La Filosofia di costoro era da coloro trattata di superficiale, puerile, e concepita a guisa di romanzo: il vero fondo della Filosofia, dicevano con enfasi, stà nelle occulte qualità d' Aristotele. Ma alla fine il mondo si è avveduto che il parlar di questi Filosofi era la vera retorica dell' ignoranza e dell'impostura. Esaminiamo però quel che vi è di vano, di falso, e di vero nell' idea confusissima, che comunemente si dà del Genere diatonico, o Canto fermo.

Natura de' Modi Diatonici.

Quando si tratta della Musica, che per distinguerla dal Canto

fermo si chiama *Figurata*, *Cromatica*, *Mista*, *Temperata*, e con cent' altri nomi voti di preciso significato, si dice che una composizione è fatta nel Modo di *G-sol-re-ut*, di *D-la-sol-re*, od' *A-la-mi-re* &c. Ma trattandosi di Canto fermo bisogna dire, che tal composizione è fatta nel primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo, ottavo, nono, o decimo Modo: e guai a quel Maestro di cappella che non sappia parlare con questi termini, che ciò basta per dichiararlo ignorante del vero contrappunto. Ma veggiamo cosa sia questa filastrocca di Modi. L' Ottava, dice il Zarlino (1), si può dividere o armonicamente, o aritmeticamente; ed eccovi in principio due misteriose parole, le quali fanno credere a gli Scolari il Canto fermo ricavato dal profondo della Matematica. Vogliono dire quei vocaboli, che l' Ottava si può dividere o colla Quinta, o colla Quarta; e questo è verissimo; che pur si può dividere colla Seconda, Terza, Sesta, o Settima. Or l' Ottava di *D la-sol-re* divisa colla Quinta costituisce il primo Modo (esemp. 101. n. 1.). L' Ottava d' *A-la-mi-re* divisa colla Quarta il secondo (num. 2). Quella d' *E-la-mi* divisa colla Quinta il terzo (n. 3). Quella di *B-mi* divisa colla Quarta il quarto (n. 4); e così successivamente, come si vede nell' esempio.

Considerata la detta costituzione de' Modi, *egli è cosa facile*, dice il Zarlino, *da sapere qual sia la corda finale di ciascheduno*. Chiunque non sia iniziato nel mistero del Canto fermo, vedendo che il primo Modo à per corda più grave o fondamentale *D-la-sol-re*, il secondo *A-la-mi-re* &c. dirà infallibilmente, che la corda finale del primo Modo è *D-la-sol-re*, quella del secondo *A-la-mi-re*, quella del terzo *E-la-mi*, quella del quarto *B-mi* &c. Ma non è così, e non è tanto facile come suppone il Zarlino di comprendere il perchè. La corda finale del primo e del secondo Modo è *D-*

(1) Quanto qui si adduce su' Modi del Canto fermo si troverà diffusamente spiegato nel Zarlino Part. 4. cap. 9 e seguenti.

è *D-la-ſol-re*; del terzo e quarto *E-la-mi*, del quinto e ſeſto *F-fa-ut*, ſicchè i Modi ſono dodici; ma le corde finali ſono ſolamente ſei. Ma ſe nel primo e ſecondo Modo, direte voi, ſi va colle medeſime corde a terminar il canto in *D-la-ſol-re*, come mai diſtinguere il ſecondo Modo dal primo? Qui comincia il profondo di queſta ſcienza. La Quarta, vi dirà il Zarlino, da *A-la-mi-re* a *D-la-ſol-re* nel primo Modo ſtà nell' acuto, nel ſecondo nel grave, e ciò baſta per coſtituire due Modi diverſi. Ma ſe la cadenza in *D-la-ſol-re* è l' iſteſſa ſteſſiſſima o ſi prenda l' *A-la-mi-re* nell' acuto, o ſi prenda nel grave, perchè una differenza accidentaliſſima all' Armonìa deve coſtituire due Modi eſſenzialmente diverſi? Eccovi le belle ragioni del Zarlino adottate da tutta la Setta. I Modi, che hanno la Quarta nell' acuto ſono diviſi armonicamente, quelli che hanno la Quarta nel grave ſono diviſi aritmeticamente; e ſiccome queſte diviſioni ſono eſſenzialmente diverſe, coſtituiſcono pure Modi eſſenzialmente diverſi. Ma, replicarete voi, ſe l' iſteſſa cadenza perfetta ſi fa in *D-la-ſol-re* colla diviſione armonica del primo Modo, che coll' aritmetica del ſecondo, piuttoſto ſi dovrebbe concludere, che tali diviſioni non hanno che far niente colla Muſica, o ſono ad eſſa del tutto accidentali. I Modi diviſi armonicamente, vi dirà ancora il Zarlino, ſi chiamano *Principali*, *perchè l' onore e la preminenza ſi dà ſempre a quelle coſe, che ſono più nobili*, qual è la diviſione armonica. Si chiamano eziandìo *Autentici*, *perchè hanno più autorità* de' *Servili* diviſi aritmeticamente, i quali ſi chiamano *Plagali*, cioè *laterali*, *obbliqui*, o *ritorti*, perchè come ſervili vanno dietro degli Autentici, e ſi formano ritortamente mettendo nel grave la Quarta, che negli Autentici ſtà nell' acuto. I medeſimi Modi Plagali ſi chiamano ancora *Placabili*, perchè placano le paſſioni ſmoſſe da' loro Autentici; anzi producono le contrarie, di ſorte che ſe *D-la ſol-re* Autentico vi fa ridere, *D-la-ſol-re* Plagale vi farà piangere. Ed è poſſibile, che per tanti ſecoli ſi

ſiano ſcritte, ſtudiate, e riguardate con riſpetto così vane e ridicole immaginazioni?

I I.

Scale de' Modi del Canto fermo.

Il voto fra le tre corde coſtitutive de' ſuddetti Modi ſi deve conſiderare ripieno colle corde neceſſarie per formare la Scala. Ma queſte corde, eccettuatane una, in tutti i Modi ſono le medeſime. Cioè eccettuato il *B-fa* della Scala di *F-fa-ut*, le rimanenti corde di tutte le Scale del Canto fermo ſono le otto proprie del Modo di *C-ſol-fa-ut* (2), e le Scale ſono quelle che nel artic. 7 del cap.1 ſi ſono ricavate dall' Ottava *Do*: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*: *Si*: *Do*, traſformato ſolamente nella Scala che comincia da *Fa* il *Si* in *Si*♭. Or il gran ſegreto del Canto fermo ſi è comporre in ciaſcuna di queſte Scale ſenz' alterar corda alcuna cogli accidenti di dieſis o bmolle; e queſta è la Muſica che ſi chiama *di fondo*, per cui devono darſi a conoſcere i gran Maeſtri. Gran forza de' noſtri pregiudizj! i quali o non ci laſciano vedere le contraddizioni, o ci fanno palliarle. Fingaſi il Genere di Muſica che ſi voglia, per cantar biſogna aſſolutamente far le cadenze ſtabilite nell' artic. 8 del cap. 1, come poſte dalla Natura per fondamento d' ogni ſorte di Muſica; e tali cadenze in niuno de' Modi del Canto fermo ſi poſſono fare ſenz' alterar corda alcuna, eccettuati quelli di *C-ſol-fa-ut*, e di *F-fa-ut*. Per fare dette cadenze l' Armonìa della Quinta deve eſſere di Terza maggiore; l' Armonìa della Quarta, ſe il Modo è maggiore, di Terza maggiore; e di Terza minore, ſe il Modo è minore. Or tutti i Modi del Canto fermo, fuor de' due ſopra accennati, hanno minore la Settima, ed in conſeguenza l' Armonìa della Quinta di Terza minore. Il Modo di *D-la-ſol-re*, che è di Terza minore, à l' Ar-

(2) Vedaſi l' Introduz. artic.5 ove ſi ſono ſpiegati i Modi diatonici conformemente al ſentimento comune.

à l' Armonìa della Quarta di Terza maggiore ; e la Quinta di *E-la-mi* è affatto priva di Armonìa ; in ſomma tutta l' economìa armonica, in cui la Natura à fondata la Muſica, ſi vede fraſtornata ne' tanto decantati Modi del Canto fermo.

Si trova però così fraſtornata l' armonìa delle compoſizioni, che ſi ſuppongono fatte in queſto Genere? Nò certamente, che ſe ciò foſſe, tali compoſizioni ſarebbero inſoffribili. Alcuni Compoſitori, non oſtante il ſuppoſto che il Canto fermo rigetti gli accidenti, vi mettono i neceſſarj per far le cadenze. Altri per palliare la contraddizione del ſuppoſto colla pratica, non li ſcrivono; ma i Cantanti li mettono per iſtinto di natura (3). Come dunque ſi mette per diſtintivo de' Modi diatonici una proprietà carica di eccezioni, ed impoſſibile da oſſervarſi ne' paſſi più deciſivi del Modo? Siccome l' incompatibilità del Canto fermo coll' uſo degli accidenti ſi ſupponga da una parte caratteriſtica del Genere, e dall' altra ſia impraticabile, ne naſcono tra i Profeſſori di contrappunto mille diſpute ſulla lana caprina, e colle diſpute mille inconvenienze. Fatta una cantilena ſopra *G-ſol-re-ut* v. g. *Sol*: *Si*: *Re*, ſe per traſportarla alla Quinta date dieſis a *F-fa-ut*, *Re*: *Fa*✻: *La*, ſarete crudelmente perſeguitato come traſgreſſore del Modo, e mal fondato ne' primi principj del Canto fermo; eppure quella dieſis à più del buono che del cattivo. Potevate certo, in vece di traſportar la cantilena alla Quinta, traſportarla alla Quarta *Do*: *Mi*: *Sol* ſenz' alterar corda alcuna; ma nel traſportarla alla Quinta non avete commeſſo verun peccato. Se volete far una vera cadenza in *E-la-mi*, ſarete dalla Natura coſtretto a dar dieſis a *D-la-ſol-re*, ed a *F-fa-ut* (eſemp. 102. n. 1.); ma ſentirete qual turbine d' improperj

---

(3) Il P. Paolucci nell' *Arte pratica di contrappunto* tom. 1 dice che *nelle compoſizioni de' ſecoli XV e XVI non ſi trovano notati gli accidenti di dieſis o bmolle, ſe non che in caſo dubbio, o in circoſtanze ſingolari non compreſe dalle regole generali*. Sarebbe però da deſiderare il ſapere quali regole generali diedero gli Antichi per l' uſo degli accidenti.

perj vi cafca fulla tefta: ignorante che fiete! vi diranno, la cadenza in *E-la-mi* fi fa, come nel num. 2, fenz' accidente alcuno. Ma quella, replicarete voi, non è vera cadenza; quella è una cadenza falfa, nella quale il Baffo fondamentale afcende di grado da *Re* a *Mi*. Ma fe voi vi difendete col Baffo fondamentale, farete fchernito, e fi ritornerà, come coftuma la logica delle femine, da capo: ignorante che fiete! la cadenza in *E-la-mi* fi fa come nel num. 2.

I I I.

Vera idea del Canto fermo.

Io non pretendo di mettere in ridicolo il Canto fermo; ma folo quei fuoi feguaci, che non comprendono nè la fua origine, nè le cofe che in effo Canto fono degne di ftimarfi e coltivarfi. Il Canto fermo trae origine da' fecoli, ne' quali s'efeguiva la Mufica a taftoni fenza diverfità nè di Tempi, nè di note. Tutte le note erano punti, da' quali non potea rifultare varietà alcuna di Tempi; ma folo il femplice battere e levare. Quefto genere di canto era molto a propofito pe' Salmi, Graduali, Antifone, e Refponforj da cantarfi in Chiefa fenza ftrumenti o dal popolo, o da molte perfone ignoranti della Mufica; però fù fatto proprio della Chiefa. Ma ficcome quefta manteneva i fuoi Cantori dediti allo ftudio della Mufica, effi Cantori, maffime dopo Guidone Aretino, mifero in chiaro le fei corde naturali, nelle quali cominciava o finiva quel canto, che fono le fei corde finali de' dodici Modi del Canto fermo. La loro accortezza però non giunfe a diftinguere le corde neceffarie per far una cadenza a più voci, tanto più che il canto de' Salmi, Antifone, Graduali, e Refponforj era comunemente all' Unifono, e fe ne rifultava fra le voci qualche Armonìa, effa era affatto cafuale. Mancando la cognizione delle corde neceffarie per far con Ar.

Armonìa una cadenza, neppur vi poteva essere cognizione degli accidenti che si convengono a ciascun Modo; ed eccovi l' origine del falso presupposto, che il Canto fermo rigetti gli accidenti. Coltivata poi l'armonìa equitemporanea più per istinto che per teorica, si seguitò a comporre sul sistema di quei imperfettissimi Modi; e benchè la Natura costrignesse a mettere gli accidenti dove sono necessarj, nondimeno si diceva, che tal composizione era fatta in taluno di quei Modi, che secondo la loro prima istituzione non portavano accidenti. Orecchie più delicate giunsero finalmente a discernere, quali accidenti costrigneva la Natura ad usare in ciascun Modo; allora furono ridotti a chiaro sistema i dodici Modi maggiori, ed i dodici minori, che si usano oggigiorno.

Bisogna dunque tener altamente riposto nella mente, che se colle distinzioni di Canto fermo, e figurato, di Genere diatonico, cromatico, enarmonico, misto, temperato, e cent' altre simili parole si pretende far distinzione di armonìe fondate in diversi principj, tali distinzioni sono vane, immaginarie, ridicole, piene di contraddizioni e d' imbroglio, e da sepelirle per sempre colle occulte qualità della Scuola aristotelica. L' unico Genere di Musica, che la Natura c' ispira, si riduce a cantare in un Modo maggiore, o minore: tanto il Modo maggiore quanto il minore si compone delle tre Armonìe di Prima, Quarta, e Quinta. L'Armonìa della Quinta in ogni Modo è di terza maggiore. L'Armonìa della Quarta nel Modo maggiore è di Terza maggiore, nel minore di Terza minore. Tutto quanto si aggiunga a questi principj come proprietà essenziale de' Modi di qualche Genere di Musica, è vano ed immaginario.

Se colla distinzione di Canto fermo e figurato si volesse solamente dar ad intendere la diversità di stili, o di modulazioni, che si possono formar sopra i medesimi Modi, allora tal distinzione sarebbe utilissima; poichè lo stile delle composizioni, che si suppongono fatte

fatte ne' Modi del Canto fermo, è assai diverso da altri stili; proveniente questa diversità dal diverso scopo delle composizioni. Le composizioni, che si chiamano di Canto fermo, o con più proprietà *di stile a cappella* sono fatte per cantarsi da più voci con buona armonìa; ma senza strumenti: e questa circostanza merita dal canto del Compositore certi riguardi, che non sono necessarj in altri stili. In primo luogo se in un coro di più voci ciascuna modulasse con grande e diversa varietà di note, piuttosto ne nascerebbe confusione che armonìa; per questo la modulazione di tutte le voci dev' essere semplicissima, e con più note d'egual valore. Oltracciò mancando alle voci l'ajuto degli strumenti per intonare perfettamente, e rimettersi in tono, bisogna sfuggire, quanto sia più possibile, i salti, e le mutazioni di Modo massime le irregolari, preparare tutte le dissonanze, e ricercare studiosamente ciò che alla voce umana riesce più facile da eseguire. Da queste circostanze, le quali, come ognun ben vede, non toccano punto nel fondo della Musica, ne divien un'armonìa chiara e distinta con un canto facilissimo e naturale, che sono i pregj quasi inimitabili delle composizioni del Palestrina, del Nanini, e d'altri Antichi. Considerato il Canto fermo a questo lume, egli è non solo bellissimo, ma utilissimo ancora ad esercitar gli Scolari, e far loro acquistare la facilità e naturalezza del canto. Ma qualor del Canto fermo si faccia, come si costuma, un Genere di Musica separato, dando per regole fondamentali di armonìa le proprietà accidentali di tale stile, e chiamando licenze, libertà, ed arbitrj tutto ciò che non costuma farsi nello stile a cappella, allora il Canto fermo divien un caos di contraddizioni, pregiudizj, ed errori, attissimo solamente a tener a dietro gli Scolari, e non lasciarli mai vedere il lume de' veri e fondamentali principj dell'armonìa.

CAP.

CAP. VIII.

Verificazione della teorica.

I.

Composizione del Palestrina.

PEr dimostrare, come suol dirsi *a posteriori*, o per gli effetti la verità de' principj e delle regole stabilite in questo Libro, ed insegnar lo Scolare a profittare colle altrui composizioni, ò stimato conveniente aggiungere in fine alcuni frammenti musicali di alcuni valent' uomini con alcune osservazioni, tralasciandone infinite, che a somiglianza di queste potrà far da se stesso lo studioso Scolare. La parte più grave è il Basso fondamentale da me aggiunto a' corrispondenti accordi, per rendere più chiara la loro natura, e dimostrare colla sperienza le regole della modulazione di detto Basso stabilite nel cap. 3. Non si deve dunque considerar questo Basso come parte delle composizioni; ma solo come un indice, che dimostra la serie e natura degli accordi, e l' andamento di tutta l' armonìa.

Il primo frammento è parte d' una Messa del celebre Gian Pierluigi detto volgarmente *il Palestrina*, il quale nel secolo XVI fu Cantore della Cappella Pontificia a' tempi del Papa Marcello. Sdegnato questo Pontefice contro gli abusi della Musica sacra, era risoluto di bandirla affatto dal Tempio; ma il Palestrina compose questa Messa, che però s' intitola *del Papa Marcello*, per far vedere al Pontefice, come la semplice e natural dolcezza della Musica non pregiudica punto a' sentimenti di Religione; anzi li rende più soavi ed efficaci. In vista di questa Messa il Papa Marcello confermò la Cappella Pontificia purchè si cantasse sul gusto del Palestrina, il qual decreto è stato così religiosamente osservato, che

detta Cappella è quasi l' unico coro, che ci fa sentire la semplice e soavissima armonìa propria dello stile a cappella.

Il Modo di questa composizione è *G-sol-re-ut*, che secondo lo stile moderno dovrebbe portar una diesis in chiave per far maggiore la Settima, o la Terza della Quinta; ma secondo lo stile antico questa diesis non si nota sulla carta; sebbene in tutte le cadenze perfette nel Modo si adopra. Dalla prima alla terza battuta non fa sentire l' Autore se non la Quinta e l' Ottava del Modo: passa poi all' Armonìa della Quarta; indi ritorna al Modo con cadenza imperfetta; e coll' accordo di Quinta rivoltato in Terza minore e Sesta maggiore, (sottintesa nel *F-fa-ut* del Canto la diesis) produce tutta l' Armonìa del Modo. L' artifizio di questo periodo è bellissimo; egli dà la più compita idea delle tre Armonie costitutive del Modo; e l' Armonìa di esso dalla prima battuta infino alla quinta va crescendo quasi per gradi. Comincia dalla consonanza più scarsa di Armonìa, qual è l' Ottava (1); segue poi la Quinta e l' Ottava; poi la Terza e Sesta; ed in fine la Terza, Quinta, ed Ottava (2);

Dopo d' aver intrecciato in diverse maniere l' Armonìa del Modo, ritorna l' Autore nella battuta settima all' Armonìa della Quarta: quest' Armonìa vien più frequentata che non è l' Armonìa della Quinta per conformarsi collo stile a cappella d' usare più quelli accordi, pe' quali non v' abbisogna alterare le corde. Anzi infino alla battuta 25 il canto piuttosto stà nel Modo di *C-sol fa-ut*, che nel principale di *G-sol-re-ut*, particolarmente dappoichè nella battuta 11 il Basso fondamentale comincia a far sen-

(1) Vedasi cap. 2. artic. 5.

[2] Tralascio di notare le note di passaggio ad altre picciole dissonanze che frequentemente occorrono. Neppure faccio menzione delle repliche, imitazioni, ed altre figure musicali, delle quali sono piene le carte del Palestrina. Di queste figure si tratterà nel Libro seguente; allora basterà dar un nuovo sguardo a questa e le altre composizioni del presente capitolo, per vedere l'uso frequentissimo, che ne fanno i buoni Autori.

ſentire ſpeſſiſſimo il *F-fa-ut* naturale, corda impropria del Modo di *G-ſol-re-ut*, e fondamentale di quello di *C-ſol-fa-ut*. Generalmente nello ſtile a cappella per isfuggire le corde con accidenti, ſi cade frequentemente nel Modo di *C-ſol-fa-ut*.

Nel coro di più voci accade ſpeſſo, che due di eſſe formano una medeſima diſſonanza; allora l' una deve riſolvere in una maniera, l' altra in un' altra; altrimenti ne diverranno due Ottave, che ne' componimenti, i quali hanno per principale ſcopo l' intreccio e la varietà delle armonìe, ſi devono evitare (3). Così ſi vede praticato in più paſſi di queſta compoſizione: nel fine della battuta 4 unendo colle voci il Baſſo fondamentale, ne riſulta l' accordo di Terza maggiore, Quinta, e Settima, che comprende la Quinta falſa, oſſia il Tritono *Do*: *Fa*✻: nella riſoluzione perfetta di queſta diſſonanza il *Fa*✻ deve aſcendere per un Semitono a *Sol* (4), come effettivamente vien praticato dal Canto; ed il *Do* diſcendere a *Si* Terza dell' Armonìa del Modo; ma ſiccome queſta corda vien intonata e dal ſecondo Contralto, e dal Mezzoſoprano, queſto diſcende alla Terza *Si*, quello aſcende alla Quinta *Re*, riſolvendo la Settima e la Quinta falſa il primo con riſoluzione perfetta, il ſecondo con imperfetta. Nello ſteſſo accordo di Quinta è da notarſi, che la Settima riſoluta in Seſta maggiore, con cui vien ſegnato il Baſſo ſenſibile, è riſpetto al fondamentale Undecima riſoluta in Decima, la qual trasformazione d' una diſſonanza in un' altra accade neceſſariamente, qualor gli accordi ſi rivoltano; ma il Baſſo fondamentale, rimettendo l' accordo nel ſuo naturale ſtato, ſcopre la vera natura e riſoluzione di ciaſcuna diſſonanza: così nel ſuddetto accordo il *C-ſol-fa-ut*, che riſpetto al Baſſo ſenſibile appare conſonante, col Baſſo fondamentale ſi ſcopre eſſere la corda diſſonante di quell' accordo.

(3) Vedaſi cap.1.artic.14.

(4) Vedaſi cap.2. artic.3.

Benchè le due Ottave si devono in sì fatte composizioni evitare, massime in un passo sensibile, qual è la risoluzione d'una dissonanza caratteristica dell'accordo, nondimeno da questa e da tutte le composizioni degli Antichi chiarissimamente si scorge, che nè le due Ottave, nè le due Quinte guastano la sostanza dell'Armonìa. Nella battuta 15, se il secondo Contralto sminuisce, com'è lecito, la discesa da *Mi* a *Do*, farà col Mezzosoprano due Quinte, *Re*: *La*, e *Do*: *Sol*, e anche per questo nella proibizione delle due Quinte s'intende proibita una Quinta fatta con moto retto (5). Ma tal proibizione nella detta battuta, ed in parecchj altri passi degli Antichi si vede trasgredita. Si adduce però la scusa o eccezione, che nelle composizioni a più voci sono lecite alcune cose, le quali sono illecite ne' componimenti a due o tre parti; ma questo per appunto conferma il principio altrove stabilito (6), cioè che le due Quinte sono solamente insipide, quando mancano altre voci che diano all'armonìa la conveniente varietà; altrimenti se le due Quinte, o le due Ottave fossero contro la sostanza dell'Armonìa, la moltitudine delle voci potrebbe palliare l'errore; ma non evitarlo.

Nella battuta 24 termina con una cadenza imperfetta in *C-sol-fa-ut* la prima parte del *Kirie*. Il seguente frammento è il principio del *Gloria*. In esso insino alla battuta 36 si replicano più volte, e s'intrecciano in diverse maniere le cadenze perfette ed imperfette nel Modo principale. Nella 38 si passa al Modo della Quarta, non ostante di non cantare nella 37 se non tre voci; il primo Contralto è quello, che discendendo da *Re* a *Do* fa sensibile detta mutazione. Non è meno sensibile la mutazione della battuta 39 al Modo minore della Seconda o d'*A-la-mi-re*: sopra il precedente *E-la-mi* chiunque canti la parte del Canto darà diesis a *G-sol-re ut*; onde ne diverrà una cadenza perfetta nel seguente *A-la mi-re*. Tali mutazioni di Modo

(5) Circa i moti retto, obbliquo, e contrario vedasi l'Introd. artic.6. num.11.
[6] Vedasi cap.5.artic.5.

Modo comprovano ancora la falſità del ſuppoſto circa l' incompatibilità del Canto fermo coll' uſo degli accidenti . Quello che dovrebbe dirſi ſi è, che nello ſtile a cappella le mutazioni di Modo devono eſſere regolari, e paſſaggiere , perciocchè altrimenti le voci, non eſſendo ſoſtenute da ſtrumenti , ſtentarebbbero a modulare per nuove corde.

Per non fare un diſcorſo infinito laſcio allo Scolaro la cura di oſſervare da ſe ſteſſo , come in queſto frammento ſono oſſervate le regole fondamentali di armonìa ſtabilite ne' precedenti capitoli ; come ancora le proprietà caratteriſtiche dello ſtile a cappella . La ſemplicità e naturalezza della modulazione colla giuſta e varia diſtanza delle voci per rendere chiara e varia l'armonìa ſono le proprietà ſingolari , che faranno eterne le opere del Paleſtrina . Ma l'abuſo, che fanno alcuni della ſua autorità , pregiudica non poco alla ſtima che mèrita un tanto Autore : di qualunque ſorte di Muſica ſi tratti, appellano al Paleſtrina, come unico modello da imitarſi , e chiamano licenze , libertà , ed anche errori tutto ciò , che non è ſtato da lui praticato . Tal ſarebbe la ſciocchezza d' un Gramatico , che trattandoſi dello ſtile proprio del poema eroico , adduceſſe in eſempio lo ſtile di Cornelio Nepote , o di Fedro . Queſti Autori ſono originali nella ſemplicità ed eleganza dello ſtile ; ma per far un poema eroico ſervono tanto , quanto la Gramatica turca per imparar l' italiano . L' iſteſſo per l' appunto è il Paleſtrina: egli è l'originale più degno di ſtudiarſi ed imitarſi per acquiſtar la ſemplicità, naturalezza, ed eleganza dello ſtile a cappella ; ma lo rendono ridicolo quei Contrappuntiſti, che col Paleſtrina alla mano vogliono criticare ogni ſorte di compoſizioni ; ciò che in ſoſtanza è l' iſteſſo che criticare Virgilio, perchè non uſa delle fraſi di Cornelio Nepote .

II. La

II.

Composizione del Nanini.

La seconda composizione è il principio d'una Lamentazione di Gian Maria Nanini, che fiorì nello stesso secolo del Palestrina, e scrisse elegantissimamente nello stile a cappella, come si scorge dal presente frammento. Non ostante che in vista delle chiavi par che l'armonìa dovrebbe riuscire troppo unita e confusa, pure la maestrìa dell' Autore nel collocare ora questa voce, ora quella nelle rispettive corde più sonore e sensibili, fa sì che l'analogìa delle voci non pregiudichi punto alla chiarezza e varietà dell' armonìa. Egli si propone di dar principio con un artifizio contrario a quello, con cui comincia il frammento antecedente del Palestrina. Il Palestrina produce a poco a poco e come per gradi l' Armonìa del Modo: il Nanini la presenta tutta ad un tratto nelle corde più sensibili delle voci acute. Il Basso o Baritono, che nelle due prime battute rimane come sepelito nel profondo, nella battuta 3, per chiamar l' attenzione, salta ad una delle sue corde più sensibili; ed il secondo Contralto quasichè ammorza l'Armonìa di quella corda tendendo per formar la Terza verso il grave. Fatta però una lugubre pausa da tutte le voci, ricomparisce la Terza nella parte più scoperta. Da sì fatte eleganze, provenienti in gran parte dal moto contrario delle voci, dipende quella chiarezza e varietà dell' armonìa propria dello stile a cappella, per l' acquisto della quale bisogna far particolare studio sulle composizioni degli Antichi.

Il Basso fondamentale fa alle volte nascere alcuni ornamenti, de' quali la composizione è priva. Così nella battuta 6, dividendo detto Basso in due note diverse dalle acute, ne divien nel Mezzosoprano un' Undecima risoluta in Decima, e nel primo Contralto una Sesta dissonante risoluta in Quinta; Ond' è che il Basso fondamentale, ancorchè non sia parte della composizione, può sonarsi con essa.

eſſa. Egli produrrà bensì l'effetto di rendere l'armonìa troppo uniforme, poichè quaſi tutti gli accordi diverranno di Terza e Quinta; ma in contracambio metterà più allo ſcoperto alcuni abbellimenti. Così ancora nella battuta 8 il Baſſo ſenſibile del levare va accompagnato di Terza minore e Settima riſoluta in Seſta, che ſi deve intendere maggiore; ma aggiungendovi il Baſſo fondamentale, ne riſulta un accordo compito di Quinta con Undecima riſoluta in Decima. La ſuddetta Settima riſoluta in Seſta, che è frequentiſſima qualor il Baſſo ſenſibile fa cadenza di grado, à dato occaſione a' Contrappuntiſti di dar la regola falſiſſima, che la Settima non vuol eſſere accompagnata colla Quinta (7). Anzi la Settima relativa al Baſſo fondamentale ſempre vuol eſſere accompagnata colla Terza e Quinta (8). La Settima, che non vuol eſſere accompagnata colla Quinta, è una vera Undecima, che col rivolto dell' accordo ſi traſforma in Settima; e tanto è dire che a queſta Settima non s'aggiunga la Quinta, quanto che all' Undecima non s' aggiunga la Nona (9), la qual regola ancora è aſſolutamente falſa, poichè l'accordo compito d' Undecima porta ſeco la Nona (10).

Il Baſſo ſenſibile della battuta 11, che nell' originale è una Breve, è ſtato da me diviſo in tre note, per dar a ciaſcuna il conveniente numero organico. Alla prima ò dato il 7, o la Settima, che può aggiungerſi all'accompagnamento delle voci acute, come propria dell'accordo di Quinta. Alla ſeconda $^{6}_{4}$, che è l'Armonìa del Modo rivoltata in Quarta e Seſta. Alla terza altra volta il 7, perchè torna ad eſſere fondamentale dell' accordo di Quinta, con cui ſi fa la ſeguente cadenza nel Modo. Vedaſi un'altra volta nella battuta 14 l' Undecima rivoltata in Settima; e la vera Settima relati-

[7] Vedaſi il P. Paolucci *Arte pratica di Contrap.* tom.1. pag.195.

(8) Vedaſi cap 2. artic.5.

(9) L'accordo di Quinta, Settima, Nona, ed Undecima *Re: La: Do: Mi: Sol*, ſuppreſſa la fondamentale, rimane di Terza, Quinta, e Settima *La:Do:Mi:Sol*.

[10] Vedaſi cap.2. artic.11.

lativa al Baſſo fondamentale rivoltata in Terza, tutto come nella battuta 8.

La più irregolare ſerie di accordi di queſta compoſizione è quella della battuta 24, ove il Baſſo fondamentale diſcende di grado per tre corde con Terza maggiore, e Quinta. L' *E-la-mi* con Terza maggiore è l' accordo di Quinta della precedente Armonìa d' *A-la-mi-re*; ma in vece di ritornar ad eſſa, ſi diſcende alla ſua Quarta *D-la-ſol-re*; fatta però maggiore la ſua Terza, non ſi può più ricadere in *A-la-mi-re* (11); per queſto ſi prende come nuovo accordo di Quinta di *G-ſol-re-ut*; e diſcendendo poi all' accordo di Quarta, ſi fa in quello cadenza imperfetta. Queſto paſſo e parecchj altri di queſto frammento dimoſtrano, che le mutazioni di Modo ſono da uſarſi nello ſtile a cappella, purchè ſiano paſſaggiere, e le voci non perdano l' aſſuefazione già contratta di modulare nelle corde del Modo principale.

Nella battuta 28 il Baſſo ſenſibile da *C-ſol-fa-ut* diſcende a *B-fa* con Terza e Seſta. Eccovi il caſo altrove notato (12), in cui una corda con Terza e Seſta è vero Baſſo fondamentale. Quel *B-fa* è Quarta di Modo, con cui ſi fa cadenza nel ſeguente *F-fa-ut*; per queſto alla Terza e Seſta ſi può aggiungere la Quinta, ed il tutto dell'Armonìa canterà egualmente bene (13). Tuttavia paragonando il frammento del Nanini con quello del Paleſtrina, ſi vede che il Baſſo fondamentale di queſto è più regolare del Baſſo fondamentale di quello: queſta circoſtanza, e l'eſſere nel Nanini più frequenti che nel Paleſtrina le corde alterate con dieſis e bmolli, procede dalla diverſità de' Soggetti d'entrambe compoſizioni. La compoſizione del Paleſtrina à un Soggetto comune, qual è una Meſſa. La compoſizione del Nanini à per Soggetto l'afflizione ed il pianto, la di cui eſpreſ-

(11) Per far cadenza imperfetta in un'Armonìa minore, l'accordo di Quarta deve pur eſſere di Terza minore. Cap.1. artic.13.

(12) Cap.3. artic.1.

(13) Vedaſi il luogo citato.

ſpreſſione, in quanto lo permette la ſemplicità dello ſtile a cappella, richiede più alterazioni di corde, e più movimenti irregolari del Baſſo.

I I I.

Compoſizione del Clari.

Nelle compoſizioni di Gian Carlo Maria Clari, che fiorì ſul cominciar di queſto ſecolo, appajono già praticate le regole di armonìa con tutta l' eſtenſione, che ſi conviene allo ſtile detto volgarmente *figurato*. Le corde del Modo vi ſono diſtintamente notate; le diſſonanze caratteriſtiche degli accordi introdotte ſenza preparazione; le mutazioni di Modo frequentiſſime ſenza ritornare ſubito al Modo principale; in ſomma quanto ne'capitoli di queſto Libro è ſtato ſtabilito, riguardante particolarmente il Modo maggiore, ſi vede diſtintamente praticato in queſto frammento, che è il principio del Duetto: *Volle ſperanza un dì*. E primieramente ſi dia uno ſguardo a tutto il Baſſo fondamentale, e vi ſi vedrà la modulazione più regolare, e più conforme colle regole del cap. 3. Il Baſſo ſenſibile da ſonarſi col cembalo, o altro ſtrumento a taſti, non è così ſemplice, nè così fondamentale come quello delle compoſizioni a cappella; egli non ſolamente ſerve a rendere perfetta l'intonazione delle voci, ma altresì ad abbellire colla ſua modulazione, e coll'armonìa dell' accompagnamento il concerto delle voci cantanti. Si faccia la prova d'accompagnare detto Baſſo cogli accordi compiti, che ſecondo l'artic. 3 del cap. 6 additano i numeri organici, e ſi ſperimenterà la verità de' principj, da' quali ſi ſono ricavati tali numeri. Si faccia ancora la prova d' accompagnare le voci cantanti col ſolo Baſſo fondamentale, dandogli l' accompagnamento che ſi deduce da'numeri organici del Baſſo ſenſibile, che coſtantemente ſarà o di pura Terza e Quinta, o di Terza Quinta e Settima, o di Terza Quinta e Seſta; queſta prova dimoſtrerà la verità del Baſſo fondamentale ricavato ſecondo le regole di queſto Li-

 bro

bro dall'artifiziofo intreccio di accordi architettato dall' Autore. Finalmente fi accompagnino le voci cantanti col Baffo fenfibile e col fondamentale infieme, e fi vedrà che quefto non guafta punto l'armonìa della compofizione; e fe la rende men vaga, la renderà in contracambio più foda.

Il tutto dell' armonìa ftà in un continuo giro pe' Modi analoghi col principale, che è *D-la-fol-re* maggiore; e fi può notare come quefte mutazioni fi fanno con movimenti regolari del Baffo fondamentale, e co' nuovi accordi di Quinta conformemente alle regole del cap. 4. Fatta nelle tre prime battute una cadenza imperfetta nel Modo principale, tofto fi paffa al Modo della Quinta colla nuova Quinta falfa *Sol*※: *Re* (14); e nella battuta 8 fi paffa fimilmente al Modo della Seconda *E-la-mi*. Ma nella 11 fi ritorna al Modo della Quinta, e nella 13 al principale. Si noti però come l'uno e l'altro regreffo fi fa conformemente alla regola dell' artic.2. del cap. 4: la Quinta del Modo è Quarta della Seconda: dunque per ritornare dal Modo della Seconda al Modo della Quinta, bifogna fare l' ifteffo che per paffare al Modo della Quarta, che è far minore la Settima del Modo principale (15), come effettivamente il Baffo fenfibile nella battuta 10, togliendo la diefis di *D-la-fol-re* fa minore la Settima di *E-la-mi*, che è la Seconda del Modo principale, divenendo così l'ifteffo *E-la-mi* fondamentale del feguente Tritono *Re*: *Sol*※, con cui fi fa cadenza in *A-la-mi-re* Quinta del Modo principale. E coll'ifteffo artifizio fi ritorna nella battuta 13 a *D-la-fol-re*. Le due ultime mutazioni di Modo fi fono fatte legando la corda cui è ftata tolta la diefis; ed il Soprano nella battuta 15 par che voglia continuare le mutazioni, giacchè fa fimile legatura col *C-fol-fa-ut*: quefto *C-fol-fa-ut*, nuova Settima minore di *D-la-fol-re*, conduce al Modo di *G-fol-re-ut*; ma quefta mutazione vien

[14] Vedafi cap.2. artic.3.

[15] Così per paffare da *C-fol-fa-ut* a *F-fa-ut* il *B-mi* fi fa *B-fa*. Vedafi Cap.4. artic.3.

vien evitata con una cadenza falsa muovendosi di grado il Basso sensibile (16).

Nella battuta 17 il Modo è *A-la-mi-re*, e dalla 18 alla 19 il Basso fondamentale si muove di Quinta falsa dalla Quarta alla Settima maggiore, come fu detto altrove potersi fare per intrecciare gli accordi del Modo (17). Si noti però la risoluzione della Settima delle due battute 18 e 19. Nella prima il Soprano fa la Settima, la di cui perfetta risoluzione è nella Terza del seguente accordo (18); ma prima di far detta risoluzione salta a toccar la Terza dell' accordo, dalla quale discende di grado a toccar altra volta la Settima, e far la sua perfetta risoluzione. Quel salto può al più riputarsi risoluzione imperfetta della Settima, o stimarsi un puro abbellimento, giacchè immediatamente vien fatta la risoluzione perfetta. Simile passo vien fatto immediatamente dal Contralto colla Settima di *Sol*※. Io non mi trattengo a far più osservazioni; che l'uso delle regole stabilite in questo Libro per formar un'armonìa regolare sopra un Modo maggiore, si vede tanto chiaro in questo frammento, ch' egli solo può servire a dimostrare la loro verità.

I V.

Composizione del Pergolesi.

Per dimostrare le irregolarità pittoresche che per un Soggetto sublime e poetico si possono ricavare da' Modi minori, ò prescelto il principio dell' immortale *Stabat Mater* di Gian Battista Pergolesi, che pur fiorì nel principio del secolo; la qual opera si può paragonare e nel merito e nella sorte coll' Eneide di Virgilio, poichè

[16] Il Basso fondamentale di questa battuta dovrebbe essere Unisono col sensibile; ma per non far quello tanto diminuito è stato lasciato il *D-la-sol-re*, che non rende cattivo effetto.

(17) Vedasi cap. 2. artic. 5.

(18) Vedasi cap. 2. artic. 5.

chè quanto più triviale si fa, tanto più sorprende e rapisce. Scelse l'Autore un Modo minore, la di cui Armonìa, essendo di sua natura tenera e debole, è attissima ad esprimere il dolore ed il pianto; e prescelse il Modo minore di *F-fa-ut*, che essendo carico di bmolli riesce negli strumenti naturalmente lugubre. Nella prima battuta si fa una cadenza perfetta nel Modo principale, fatta maggiore, come richiede il Modo, la Terza di *C-sol-fa-ut* (19). Nella seconda battuta il Basso fondamentale con tutta l'armonìa scende di grado alla Settima minore del Modo, e con questo moto irregolare par che l'armonìa se n'esca disconciamente dal Modo incominciato; ma questo per l' appunto è il primo singhiozzo di quel dolorosissimo pianto. Acciocchè l' armonìa divenga piena dell' amarezza, che richiede il Soggetto, appena vi è accordo senza qualche dissonanza: fin dal principio intraprendono le due voci una serie d'Undecime e di None alternativamente preparate e risolute.

Nella battuta 4 la Terza di *C-sol-fa-ut* si fa maggiore per far la seguente cadenza nel Modo principale; ma nell'entrare in questo, l'*E-la-mi* fatto *E-la-fa* diventa Settima minore, e la Terza del Modo principale si fa maggiore per far la seguente cadenza in *B-fa* minore; e si noti la copia di dissonanze che si accumulano sopra la corda del Modo: I. la Settima fatta dall' *E-la-fa* del Contralto; II. il Tritono tra l' *E-la-fa* e l' *A-la-mi-re*; III. la Seconda superflua tra *G-sol-re-ut* con bmolle ed *A-la-mi-re*, che è la Settima diminuita rivoltata, la qual conduce a far la seguente cadenza in *B-fa* minore: queste dissonanze aggiunte all' Armonìa del Modo, in cui dovrebbe farsi perfetto riposo, fanno sì, che l'animo addolorato non trovi il riposo che desidera. Generalmente si deve in tutto il frammento notare la copia d' intervalli superflui e diminuiti provenienti dall'uso de' Modi minori; le quali dissonanze, per questo appunto

(19) Vedasi cap. I. artic. 12.

to perchè ſono duriſſime, ſono le più atte ad eſprimere l'amarezza.

Si noti ancora la Settima diminuita della battuta 12 tra il *B-mi* del Baſſo ſenſibile e l'*A-la-fa* del Soprano, colla Quinta falſa tra lo ſteſſo *B-mi* ed il *F-fa-ut* del Contralto. Perchè queſto accordo di Settima diminuita foſſe compito, dovrebbe ſopra *B-mi* aggiungerſi *D-la-ſol-re*: onde ne naſcerebbe la ſeconda Quinta falſa tra *D-la-ſol-re* ed *A-la-fa* propria di quell'accordo (20). Per mancarvi queſta ſeconda Quinta falſa vi è ſtato aggiunto il Baſſo fondamentale proprio della prima, il quale unitamente con eſſa conduce a *C-ſol-fa-ut*. L' Armonìa di *C-ſol-fa-ut*, atteſa la Settima diminuita, dovrebbe eſſere di Terza minore; ma ſi fa di Terza maggiore, per non dare mai all' orecchio il ripoſo che deſidera, e prepararlo ad una cadenza nel Modo principale di *F-fa-ut*, che pure vien evitata con quella Seſta, che violentamente v' introduce il Contralto, e che traſporta il tutto dell' armonìa come ad un Modo diverſo.

Tutto il frammento è pieno di coſe ſtraordinarie ed irregolari, quali richiede il Soggetto; fondate però ne' principj di queſto Libro. Non vi è per la voce umana ſalto più violento di quello di Settima (21); pure nella battuta 9 il Contralto con un ſalto di Settima va a toccar una Quinta falſa, che colla violenza del ſalto trafigge coll' orecchio il cuore. Eſſa Quinta dovrebbe naturalmente riſolvere aſcendendo il Baſſo ſenſibile da *G-ſol-re-ut* ad *A-la-fa*; ma per accreſcere le diſſonanze, il Baſſo diſcende ad *E-la-fa*; forma la Settima, e poi ſaltando di Quarta riſolve la Settima colla Quinta falſa. Somigliante ſalto di Settima fa l' iſteſſo Contralto nella ſeguente battuta per riſolvere in Decimaquinta una Nona, che naturalmente dovrebbe riſolvere in Ottava. Ed eccovi confermato il prin-

(20) Vedaſi cap. 2. art. 9.

(21) Vedaſi cap. 5. artic. 2.

principio, che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole di armonìa (22): certo è che il salto di Settima riesce alle volte penoso alla voce umana; ma per questo appunto è attissimo ad esprimere un Soggetto pieno di amarezza e di pena. Mutato il Modo, regolarmente non si ritorna al principale senza qualche cadenza, massime qualor precede una serie di cadenze per diversi Modi; ma nella battuta 11, dopo una simil serie, si entra nel Modo principale senza cadenza, scendendo il Basso da *A-la-fa* a *F-fa-ut* minore. Questa maniera di ripigliar il Modo principale porta seco certa languidezza, ed interrompimento delle cadenze fatte in fin allora, che esprime benissimo gl' interrotti singhiozzi d' un pianto tranquillo.

Io non finirei giammai, se volessi ad una ad una notare tutte le pennellate, con cui il divino Rafaele della Musica dipinge in questa composizione il cuore più tenero e più addolorato. Ivi troverà lo Scolaro quanto possa desiderare non solo riguardo all' uso comune delle regole; ma riguardo ancora a quelle cose, che i Contrappuntisti volgari, perchè non conoscono i principj, chiamano capricci; e sono i più be' tratti del genio. Lo *Stabat Mater* del Pergolesi, torno a dire, è un' opera d'egual merito coll' Eneide di Virgilio; e chiunque non la riconosce superiore di gran lunga alla Musica, che ordinariamente si sente, non à certamente neppur una scintilla di quel divino lume, che dà a distinguere i Genj creatori dagli spiriti triviali.

V.

Composizione del Corelli.

Arcangelo Corelli, che pur contribuì nel principio del secolo a perfezionare la Musica, può quasi riputarsi inventore dell' arte di sona-

(22) Vedasi cap. 5. artic. 2.

ſonare il violino, del quale ſtrumento ſi facea prima di lui pochiſſimo conto. Egli ritrovò le fondamentali poſiture della mano, ſtudiò la maniera di portare l'arco con leggiadrìa, e compoſe molte ſonate per eſercitare la mano ed il guſto degli Scolari. La ſua ſcuola perfezionata poi dal Tartini, che v'aggiunſe più prontezza e delicatezza nel maneggio dell'arco, è ſtata ſorgente copioſiſſima di tanti eccellenti Sonatori di arco, quanti certamente non ne à avuto giammai altra parte della Muſica: ſenza la ſcuola del Corelli e del Tartini la Muſica drammatica non ſarebbe giunta al ſommo grado di eccellenza, in cui oggidì ſi ritrova. Il frammento qui addotto è il principio dell' Opera quinta del lodato Autore; e non ſi figuri il Lettore di ritrovarvi i ſublimi tratti di genio dell' antecedente compoſizione; che altre coſe ſi convengono ad un componimento patetico pieno di traſporto e di paſſione; altre ad una ſonata famigliare, elegante bensì ed eſatta; fatta però per iſtruzione degli Scolari. Quello che è da notarſi nelle Opere del Corelli ſi è il natural andamento del Baſſo fondamentale, la chiarezza de' Modi, la ſincerità degli accordi, la regolarità delle mutazioni di Modo, la perfetta riſoluzione delle diſſonanze; il tutto così chiaramente conforme alle regole ſtabilite in queſto Libro, che quaſi ſono ſuperflue le mie rifleſſioni. I numeri organici del Baſſo ſenſibile ſono ſtati aggiunti conformemente all'artic. 3 del cap. 6; e quelli del Baſſo fondamentale ſono ſtati aggiunti per dimoſtrare, come gli accordi, in cui ſi riſolve tutta la Muſica, ſono quelli di Terza e Quinta; di Terza, Quinta, e Settima; e di Terza, Quinta, e Seſta; aggiuntavi talor l' Undecima, e la Nona.

Nella battuta ſeconda ſi ſuccedono coll' ordine più naturale i tre accordi fondamentali di Quarta, Quinta, e Prima (23). Il *D-la-ſol-re* legato porta nell' Opera ſtampata i numeri organici $\substack{6\\4}$; tali

(23) Vedaſi cap. 1. artic. 10.

tali numeri però, secondo i nostri principi, esprimono l' Armonia perfetta rivoltata in Quarta e Sesta. Quell'accordo è l'accordo della Quarta di Terza, Quinta, e Sesta, rivoltato in Seconda, Quarta, e Sesta; e sebbene l'Autore non vi usa della Sesta aggiunta alla Quinta, si può senza difficoltà aggiungere nell'accompagnamento del Basso. Il seguente *C-sol-fa-ut* porta nell' Opera stampata i numeri organici $\frac{6}{5}$, i quali oltre all'essere equivoci, poichè l'istesso Corelli segna altrove con tali numeri l' accordo della Quarta, sono eziandìo fallaci, attesochè in vista di quel 5 ognuno si figura una Quinta sincera, che per altro è falsa. Quell'accordo è l'accordo di Quinta rivoltato, posta la Terza nel Basso sensibile; il numero $\underline{5}$ dinota tal rivolto, ed in conseguenza tutte le corde, con cui può accompagnarsi il Basso sensibile.

Dopo la cadenza perfetta, che nella detta battuta fissa il Modo, s' incomincia quel passo, che volgarmente si chiama *Tasto fermo*, del quale non ò posto nel frammento se non una battuta, per avere stimato le altre inutili al nostro scopo. Il Basso nel tasto fermo si fissa una corda fondamentale, e la parte acuta combinando di diverse maniere le tre corde dell' Armonia di quella, fa una lunga modulazione senza uscire giammai dalla prima Armonìa. Nella Musica di più voci massimamente strumentata, si fa ancora il tasto fermo in altra guisa: il Basso si fissa nella Prima, o nella Quinta, e le parti acute formano sopra di essa tutti gli altri accordi del Modo: onde divengono molte dissonanze, che risolvono parte perfettamente, parte imperfettamente; e tutta la serie di accordi riesce di buon gusto per la natural correlazione che hanno tutti gli accordi d'un Modo colla Prima e colla Quinta.

Dopo il tasto fermo si passa nella battuta 4 al Modo della Quinta col Tritono risoluto in Sesta, come addimanda la sua perfetta risoluzione (24). Il seguente *B-mi* è la Sesta dell'accordo di Quarta, che

(24) Vedasi cap.2. art.3.

che rivoltato divien di Terza, Quinta, e Settima (25). Il Basso sensibile salta poi di Sesta maggiore, per far vieppiù sensibile il ritorno al Modo principale di *D-la-sol-re*, che però si lascia senza dissonanza; e fatta nella battuta 6 minore la Settima di *A-la-mi-re*, o Terza di *E-la-mi*, l'*E-la-mi*, che era Quinta, diventa Seconda di Modo. Ma nel principio della battuta 7 si ritorna altra volta ad *A-la-mi-re*, colla qual corda si fa un tasto fermo, come fu fatto dianzi con *D-la-sol-re*. Dopo questo tasto fermo si passa alla Quinta di *A-la-mi-re*, come si passò dopo il primo alla Quinta di *D-la-sol-re*; e tutta la serie di accordi e mutazioni di Modo fatta dopo il primo tasto vien ora replicata in altre corde dopo il secondo.

In vista del Basso fondamentale, de' numeri organici, e della regolarissima serie di accordi di questo frammento si comprende, onde proceda il buon effetto delle sonate del Corelli. Sopra il Basso fondamentale di questo frammento si può comporre un' altra sonata senza dipartirsi giammai dal Modo principale di *D-la sol-re*. Quindi è che le mutazioni di Modo riescono naturalissime (26), e senza quelle modulazioni ricercate, che palesano l' artifizio e lo stento, con cui dopo un Modo si va in traccia d' un altro. E portando in oltre ciascuna corda d' un tal Basso gli accordi più naturali, modulati con eleganza, tutta l'armonìa riesce chiarissima, e piena di quella sodezza, che lascia l' animo sommamente soddisfatto e contento.

V I.

Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea.

Se i celebri Compositori di Musica nominati in questo capitolo fossero ancora capaci di piacere, grande senza dubbio l' avrebbero di vedere, che a' loro componimenti serve come di corona uno della Real

(25) Vedasi cap. 1 artic. 14.

(26) Vedasi cap. 4. artic. 2.

Real Principeſſa, il di cui nome va in fronte a queſt'Opera. Nè potea io ritrovare conferma più illuſtre delle mie regole di Muſica, che la reggia autorità d' una Sovrana tanto ſavia. Credo ancora di far con queſto ſingolar oſſequio a' Profeſſori di Muſica, i quali potran vantare, eſſere divenuta l' arte loro il più nobile ed oneſto trattenimento del trono. Nè dovrà reſtarmi men obbligato il ſeſſo feminile, che eſſendo volgarmente incolpato di debolezza di ſpirito, potrà con queſto componimento alla mano ribattere così mal fondato rimprovero. Fra le varie compoſizioni di queſta illuſtre Principeſſa ò poſto principalmente la mira ſul Dramma intitolato *Taleſtri* compoſto, meſſo in Muſica, ed eſeguito da Lei medeſima. Ella in queſto Dramma dimoſtra la generoſità delle Amazzoni verſo gli uomini loro nati nemici, e pacificando i due ſeſſi, ſi prende la più generoſa vendetta degli oltraggj fatti al ſuo da quei Filoſofi, che hanno più del ſelvatico che dell' umano. Ed ò preſcelta l' Aria, con cui Tomiri Sacerdoteſſa delle Amazzoni sfoga il ſuo odio contro al noſtro ingrato ſeſſo, perchè in sì fatto argomento riſplende divinamente il fuoco, che è l' anima di tutte le operazioni di queſta Sovrana. Il mio diſpiacere ſi è che intervenga alla Muſica come alla Pittura, il di cui pregio non ſi può dar a conoſcere ſenza metterla innanzi a gli occhj. Biſogna ſentir queſt' Aria coll' altre del Dramma, per comprendere il ſovrano dominio, che à queſta Principeſſa ſopra le corde della Muſica, e ſopra gli affetti del noſtro cuore.

Con tutto ciò ſi comprende colla viſta, che qualor mancaſſe ogn' altra prova della verità del Baſſo fondamentale da me ſtabilito, ſarebbe queſt' Aria più che baſtante a dimoſtrarlo. Egli non ſi diparte giammai dalle corde fondamentali del Modo: per queſto l' armonìa divien così regolare e chiara, e la cantilena piena di quella natural ſoavità, che inteneriſce ed incanta. La viola, che è lo ſtrumento più analogo colla voce dell' uomo, parla ſpeſſe volte

volte quasi a competenza colla voce cantante. Ma non per questo formano gli strumenti quell' armonìa gotica, che confonde l' espressione; anzi questo componimento e un testimonio pratico di quel che è stato altrove insinuato (17), cioè che qualor si colpisce nel vero scopo della Musica, che è l' espressione, la Natura ci costringe ad adoperare spesso il semplice contrappunto di Terza ed Ottava. Altrimenti la soavissima veemenza, con cui Tomiri dichiara l' odio suo contro al sesso mascolino, rimarebbe confusa e senza effetto. Gli affetti mutano per lo più natura col carattere delle persone: l' odio nell' animo d' un Tiranno appare taciturno, mesto, e violento; una femina del volgo sfoga l' istessa passione con parole ed atti incivili; ma l' odio d' una Matrona nobile, benchè prorompa in espressioni forti, è nonpertanto composto, e pieno di quella grazia, chè è nativa al sesso. Tale per l' appunto è l' odio di Tomiri: co' salti di Ottava e di Quinta falsa esprime di quando in quando la veemenza dell' odio suo; ma poi modulando di grado, ed interrompendo la modulazione con più note puntate, dichiara la sua passione con quella dolce amarezza, che esprime dagli occhj le lagrime, ed interessa gli uomini in favor delle Amazzoni infino al segno d' odiare il proprio sesso, e d' invidiare la sorte di coloro, che hanno frequentemente l' onore di baciare la sovrana Mano, che à composto quest' Aria.

(27) Vedasi cap. I. artic. 9.

Bona pars non ungues ponere curat,
Non barbam. *Hor. Art. poe.*
Franc. Arnaudies inv. et del. *Ioan. Brunetti inc.*

LIBRO IV.

DEL METODO DI STUDIARE
IL CONTRAPPUNTO.

RA già a' tempi di Orazio coſtume antico de' vecchj il lodare ſcioccamente i tempi paſſati, e biaſimare i preſenti, ſenza riflettere, che ſe il mondo andaſſe ſempre di mal in peggio, molto prima di ora ſarebbe giunto a quel ſommo grado di male, che peggiorare non può. Da queſta malatìa ſenile, cui ſoggiacciono i vecchj d'ogni condizione e profeſſione, non vanno certamente eſenti i Maeſtri vecchj di Muſica. Eſſi appena trovano degni di lode ſe

non

non che i Graduali di Francesco Viola, o i Motteti dell' Josquino; tutta la moderna Musica è per loro noja e fastidio; e se in qualche composizione, sia quanto si voglia eccellente, vi ritrovano due Quinte, pongono sul tavolino gli occhiali per compiangere l' imperizia del secolo. Ed è che guasta interiormente la loro macchina, e divenute rigide le fibre che all'anima per le orecchie conducono una piacevole sensazione, non possono più sentire quella che ne divien dalla Musica; e così attribuiscono a difetto delle composizioni ciò che è un effetto fisico della loro vecchiaja. Malgrado però i loro lamenti, la Musica à rinnovata in questo secolo l'espressione non mai sentita dopo i Greci. Tuttavia senza incorrere in quella sciocchezza de' vecchj dobbiam dire, che l' istessa somma perfezione della moderna Musica à generato nel Pubblico la più mal regolata passione per essa, ed à fatto nascere troppo gran numero di Professori, la qual moltitudine guasta secretamente l' arte a guisa di peste, e ci fa toccar con mano la misera condizione delle cose umane, le quali non possono mai durare in uno stato perfetto: il termine della lor perfezione è il principio della lor decadenza. Nelle composizioni de' gran Maestri di Musica, che fanno le delizie di questo secolo, oltre alla maestrìa nell' uso delle regole, si ammira la fecondità di melodìe, e la convenienza di queste co' Soggetti che esprimono. Di tali qualità però sono generalmente prive le composizioni triviali, che tutto dì si sentono ed in Chiesa, ed in teatro: chiarissimamente vi si scorge, che i loro Autori scarseggiano d' invenzione, e che il fondo del saper loro consiste nel tenere a mente confuse e disordinate le melodìe delle buone composizioni, i frammenti delle quali adattano indiscretamente a qualsisia Soggetto. Il volgo ignorante, per causa di questi frammenti, trova in sì fatte composizioni del buon gusto; ma i passaggj, che il volgo reputa di buon gusto, sono, come dice Orazio, ricchissimi pezzi di porpora attaccati ad un abito di panno ordinario; sono be' cipressi dipinti in mezzo

mezzo del mare ; ſono in fine come quelle fraſi di Cicerone , che lo Scolare di Retorica infilza ne' ſuoi componimenti . Ed a me pare cominciare ora mai ad intervenir alla Muſica , come intervenne già all' Eloquenza : dopo i gran Maeſtri di eſſa , Lelio , Craſſo, Ortenſio , Gracco , Ceſare , Marc'Antonio , Cicerone , ſi vide Roma appeſtata di Maeſtri di Retorica, i quali ſpiegando ed imitando quei primi ſi meritarono quel bell'elogio di Petronio d'aver rovinata l'arte, di cui ſi profeſſavano Maeſtri (1). Gli Antichi ancora , benchè non portaſſero l'eſpreſſione al ſommo grado , in cui oggidì ſi ritrova , nondimeno componevano la Muſica con eleganza , e con maraviglioſa fecondità , talchè ſopra un Soggetto di quattro o ſei note tiravano una lunga compoſizione di parti ben conneſſe e fra di loro, e col Soggetto . E ciò procedeva , perchè mancando nel Pubblico il prurito di ſentire , e d' imparare la Muſica , i Maeſtri erano pochi, e ſi formavano a bell' agio, ſupplendo colla lunga previa pratica alla mancanza di vere regole . Oggigiorno però ſi veggono infeſtate le gran Città di Maeſtri di cappella ſenza pratica , e ſenza regole : ſi comincia a far da Maeſtro , quando per l'appunto dovrebbe cominciarſi a far da Scolare ; e toſto che un giovanetto ſa accompagnare col cembalo le altrui compoſizioni , ſi accigne coraggioſamente a mettere in Muſica una Dramma , o una Meſſa ; e per vincere la mano a' ſuoi contemporanei , fa moſtra quanto prima al Pubblico delle belle galanterìe del ſuo ingegno ; ma io credo , che ſe ſi laſciaſſe in libertà di chiunque il far da Architetto , come ſi permette far da Maeſtro di cappella , già ſaremmo tutti ſepolti nelle rovine delle noſtre caſe. I Maeſtri vecchj di Muſica crederanno forſe per queſto voler io ſoggettare i giovani al loro rancido metodo di ſtudiare il contrappunto . Ma io non ſaprei decidere , qual coſa ſia più nociva alla Muſica , o il metodo d' inſegnarla de' vecchj , o l'igno-

---

(1) Vos primi omnium eloquentiam perdidiſtis .

gnoranza de' giovani. Con detto metodo si comincia a comporre senza veruna regola nè vera nè falsa: si dà un Soggetto, o come suol dirsi un *Canto fermo*, sopra il quale deve mettere lo Scolare a capriccio consonanze e dissonanze: egli in conseguenza comincia con fare mille spropositi, che il Maestro a mano a mano corregge, senza però illuminarlo, se non se con qualche ragione frivola e fallace, che piuttosto lo fa cadere di nuovo in altri errori. Queste lezioni vanno fatte su' Modi del Canto fermo, cominciando dal primo; e lo Scolare crede d'aver fatto qualche progresso, quando il Maestro lo passa da un Modo ad un altro; tuttochè le medesime regole dovrebbero servire per comporre in tutti i Modi. Se lo Scolare è di spirito vivace, e mostra impazienza di non poter ritrovare il filo del laberinto per salvarsi dagli errori, il Maestro lo consola colla volgarissima massima: *vi vuol pratica*, la qual massima mal intesa è lo scudo più impenetrabile dell'ignoranza. L'oscurità, in cui lo Scolare si ritrova circa la natura e le vere regole della Musica, dà al Maestro tutto il comodo d'impastarli la testa con tutti i pregiudizj del seicento, e farli tenere in poca stima le più eccellenti composizioni, chiamandole come per disprezzo *composizioni di gusto*. Finalmente dopo la pratica del tutto cieca e meccanica di più anni, arriva lo Scolare pien di fatica e di affanno a comporre una Fuga, che se per disgrazia riesce di approvazione del Maestro, si crede già lo Scolare capace di mettere eccezione allo *Stabat Mater* del Pergolesi, o al *Veni Sancte Spiritus* del Jommelli. Or se la Musica è l'arte d'esprimere o dipingere gli affetti dell'animo, non si dovrebbe prendere il pennello in mano, senza studiare prima i principj del disegno. Voglio dire, che prima di mettere lo Scolare di Musica a comporre, gli si devono insegnare i principj dell'armonìa, ed impratichirlo in essi con piccioli esempj, quali abbiam usato nel Libro antec. Quando egli abbia ben compresa la natura de'Modi maggiore e minore, la varia maniera di far le cadenze, di risol-

vere

vere le diſſonanze, e di mutar di Modo, in ſomma quando ſia egli capace di mettere il Baſſo fondamentale ad una compoſizione, e far della medeſima un'analiſi circoſtanziata, allora dovrà cominciare a far le prime lezioni di contrappunto. Queſte ſaranno nel principio ſempliciſſime, o come ſuol dirſi *di nota contra nota*, acciocchè egli acquiſti pratica di combinare, e per così dire di compitare i ſuoni muſicali. Ei dovrà per aſſai lungo tempo eſercitarſi nello ſtile a cappella, come il più a propoſito ad acquiſtare la facilità e buon guſto di modulare; ma ſi guardi il Maeſtro di metterli in teſta i volgari pregiudizj ſul Canto fermo. E giacchè col lume de' principj ſi ſalverà facilmente da' craſſiſſimi errori, co' quali i poveri Scolari di contrappunto ſtanno per lo più a combattere anni ed anni, potrà dal bel principio eſſere iſtruito nelle regole particolari di eleganza, che non ſi poſſono nè inſegnare nè comprendere che ſull' iſteſſa pratica. Egualmente per accoſtumarſi a non modulare a caſo, dovrà quanto prima imparare la maniera di formar un Soggetto, replicarlo, abbellirlo, e rivoltarlo. Preſuppoſti i principj del Lib. antec. ſarà facile a qualunque Maeſtro condurre felicemente lo Scolare con queſto metodo; eccovi non pertanto in queſto Libro alcuni eſempj delle lezioni proprie d' uno Scolare.

C A P. I.

Delle repliche, ed imitazioni de' Soggetti.

I.

Che coſa ſia replica.

IL canto, o ſia d'una ſola voce, o di molte, è un diſcorſo, che però deve avere un Soggetto, al quale ſi riferiſca tutta la compoſizione. Il Soggetto, come coſta dall' Introd. conſiſte nella modula-

dulazione di una, due, o più battute, la quale risvegli nell'animo una sensazione chiara e dilettevole. Le altre modulazioni devono o risvegliare l'istessa sensazione, o rapportarsi con qualche somiglianza alla medesima. Per risvegliare l'istessa sensazione si replica comunemente il Soggetto, e tal replica fu chiamata dagli Antichi *risposta*. La risposta o replica è *reale*, qualor si fa colle medesime note ed intervalli. Ma se si muta qualche nota o qualche intervallo, come se si fa minore una Terza che nel Soggetto è maggiore, la replica si chiama *pura imitazione*. Non mutando il valor delle note del Soggetto, se questo si replica nella stessa corda, in cui fu proposto, o nell'Ottava, la risposta divien necessariamente reale. Per far una risposta reale in altre corde, bisogna badare, massime nello stile semplice o a cappella, a non guastare l'idea del Modo; ciò che s'ottien facilmente trasportando il Soggetto alla Quinta, o alla Quarta, secondo la sua diversa estensione, come si vedrà nel seguente articolo.

I I.

Regole per le repliche.

Regola prima, che è la generale: Acciocchè la risposta sia reale, se nella modulazione del Soggetto si contiene il Semitono, questo deve aver nella replica l'istessa posizione, che à in quello; e ciò si otterrà facendo nella corda della replica l'istessa cadenza, che si fa nella corda del Soggetto. E per non allontanarsi dal Modo principale, la replica si farà nella Quinta, o nella Quarta, secondo le varie circostanze, che or ora vedremo.

Regola seconda: Supponiamo che il Soggetto, cominciando nella Prima del Modo, si estenda infino alla Terza. Sia il Modo maggiore o minore, la replica potrà generalmente farsi nella Quinta, o nella Quarta. Nell'esemp. 1 del Lib. 4 il Soggetto è *Do*: *Mi*: *Re*: *Do*, e la replica nella Quarta *Fa*: *La*: *Sol*: *Fa*, che pur potreb-

be essere *Sol*: *Si*: *La*: *Sol*, in niuna delle quali v' entra il Semitono, come neppur v'entra nel Soggetto. Nell'esemp. 2 il Soggetto è *Re*: *Fa*: *Mi*: *Re*, e la replica nella Quinta *La*: *Do*: *Si*: *La*, essendo nell'uno e nell'altra il Semitono il primo intervallo modulato nell' acuto. Nel Modo minore di *Re* o *D-la-sol-re* il *Do* porta naturalmente diesis, ed il *Si* bmolle; ma siccome nella suddetta replica si fa piuttosto cadenza in *La* o *A-la-mi-re*, tanto il *Do* quanto il *Si* restano senz' accidente, come si conviene al Modo minore di *A-la-mi-re*. Se l' istesso Soggetto si replica nella Quarta *Sol* (esemp. 3.), o si prenda il *Sol* come Quarta di *D-la-sol-re*, o come Prima di Modo, in cui si fa cadenza, il *Si* deve portar bmolle, e la replica riesce egualmente reale che nell' esemp. antec. Nell' esemp. 4 il Soggetto di tre corde vien posto in *E-la-mi*, qual suol usarsi nello stile semplice senza far vera cadenza. Or perchè la risposta d'un tal Soggetto divenga reale, bisogna farla nella Quinta *B-mi*; altrimenti, senza far una mutazione di Modo stravagante, non potrà essere il Semitono l' intervallo più grave della replica, com' è nel Soggetto. Nell' esemp. 5 il Soggetto è *Fa*: *La*: *Sol*: *Fa*, e la replica nella Quinta *Do*: *Mi*: *Re*: *Do*; nella Quarta però sarebbe *Si*♭: *Re*: *Do*: *Si*♭. Finalmente nell' esemp. 6 il Soggetto è *Sol*: *Si*: *La*: *Sol*, e la replica nella Quarta *Do*: *Mi*: *Re*: *Do*. Per farla nella Quinta, bisognarebbe dar diesis a *F-fa-ut* così Re: *Fa*✱: *Mi*: *Re*, non tanto perchè quella diesis sia propria del Modo di *Sol* o *G-sol-re-ut*, quanto perchè comprendendo il Soggetto un' Armonìa di Terza maggiore, tale dovrà pur essere l' Armonìa compresa dalla replica.

Regola terza. Supponiamo che il Soggetto si estenda dalla Prima infino alla Quarta del Modo. Replicandolo nella Quinta, la corda acuta della replica sarà l' Ottava del Modo, ed il Soggetto e la replica abbraccieranno tutta la Scala di quello, che è la più bella ma-

(1) Vedasi cap.7. artic.2.

maniera di conſervare l' idea del Modo. Laonde per regola generale la replica d'un Soggetto, che ſi eſtenda infino alla Quarta del Modo, ſi farà nella Quinta. Così nell' eſemp. 7 al Soggetto *Do*: *Fa*: *Mi*: *Re*: *Do* ſi riſponde colla replica *Sol*: *Do*: *Si*: *La*: *Sol*, conſervando in queſta il Semitono *Do*: *Si* l' iſteſſa poſizione che à nel Soggetto l' altro Semitono *Fa*: *Mi*. Al Soggetto *Re*: *Sol*: *Fa*: *Mi*: *Re* dell' eſemp. 8 ſi riſponde nella Quinta colla replica *La*: *Re*: *Do*: *Si*: *La*, dove il *Do* ed il *Si* rimangono ſenza gli accidenti proprj del Modo minore di *D-la-ſol-re* per cauſa della cadenza in *A-la-mi-re*. Per far queſta replica nella Quarta *Sol*, biſognarebbe dar bmolle a *Si*, altrimenti l' Armonìa della replica ſarebbe di Terza maggiore, mentre quella del Soggetto è di Terza minore, come fu notato nella regola antec. L' eſemp. 9 contiene un ſimile Soggetto in *E-la-mi* colla ſua replica nella Quinta, qual ſuol uſarſi nello ſtile ſemplice ſenza vera cadenza nè del Soggetto, nè della replica. Se il Soggetto dell' eſemp. 10 in *Fa-fa-ut* ſi replicaſſe nella Quarta, biſognarebbe dar bmolle ad *E-la-mi* così: *Si*ᵇ: *Mi*ᵇ: *Re*: *Do*: *Si*ᵇ; e non ſarebbe queſto verun errore; ma non ſi conſervarebbe così chiara, come ſi conſerva nella Quinta, l' idea del Modo principale.

Regola quarta. Supponiamo che il Soggetto ſi eſtenda dalla Prima infino alla Quinta del Modo. Replicandolo nella Quarta, la corda acuta della replica ſarà l' Ottava del Modo, ed il Soggetto e la replica abbraccieranno tutta la Scala di quello, che è la più bella maniera di conſervare l' idea del Modo. Laonde ſiccome, ſecondo la regola antec. eſtendendoſi il Soggetto alla Quarta, la replica ſi fa regolarmente nella Quinta, eſtendendoſi infino alla Quinta, la replica ſi farà nella Quarta. Nell' eſemp. 11. num. 1 al Soggetto *Do*: *Sol*: *Fa*: *Mi*: *Re*: *Do* ſi riſponde nella Quarta colla replica *Fa*: *Do*: *Si*ᵇ: *La*: *Sol*: *Fa*: al *B-mi* ſi dà bmolle per cauſa della cadenza in *F-fa-ut*, ed inteſo il Soggetto non ci ſarà Muſico alcuno che non metta quel bmolle, ancorchè non ſia notato nella carta. Per far

questa replica nella Quinta, come nel num.2 dell' esemp. al *B-mi* non deve darsi bmolle, perchè renderebbe minore l'Armonìa che secondo il Soggetto deve essere di Terza maggiore; e benchè con questa replica si conservarebbe maggiore la Settima del Modo principale, pure è più naturale la prima per la ragione di sopra detta. Al Soggetto dell'esemp.12 nel num.1 si risponde nella Quarta, che è la replica più naturale. Quella del num.2 non conserva così chiara l'idea del Modo principale. Ad un Soggetto che si estenda infino alla Quinta posto in *E-la-mi*, qual si usa nello stile semplice senza vera cadenza, non si può far una risposta reale. Per replicar nella Quarta un simile Soggetto posto in *F-fa-ut*, bisogna dar bmolle ad *E-la-mi* (esemp. 12); altrimenti non si fa cadenza in *B-fa*. Vedasi finalmente nell'esemp.14 un simile Soggetto in *G-sol-re-ut* replicato, secondo la regola, nella Quarta.

Regola quinta. Se il Soggetto si estende dalla Prima infino alla Sesta, o sia il Modo maggiore o minore, l'idea del Modo, e la realità del Soggetto se conserveranno, facendo la replica nella Quinta, come si vede negli esempj 15, 16, e 18. Ad un Soggetto simile posto in *E-la-mi*, qual si usa nello stile semplice, non si può dar risposta reale nè nella Quinta, nè nella Quarta. Quella dell' esemp. 17 fatta nella Quarta è la più analoga e col Soggetto, e col Modo.

Regola sesta: La replica di pura imitazione discorda in qualche intervallo dal Soggetto; ma conserva con esso lui qualche analogìa per ragion delle corde, e dal valor delle note. Nell'esemp.19 il Soggetto è *Do*: *Mi*: *Sol*, e la risposta *Sol*: *Si*: *Do*, la quale, perchè fosse reale, dovrebbe essere *Sol*: *Si*: *Re*; si chiama però la prima *risposta nel Modo*, perciocchè le voci non tanto si corrispondono negl' intervalli della modulazione, quanto nelle corde determinative d'un medesimo Modo: In altre imitazioni le voci si corrispondono solamente nella maniera di modulare sopra diverse corde, che seb-

sebbene appartengono ad uno stesso Modo, non hanno fra di loro la correlazione di fondamentali del medesimo. Così nell' esemp. 20 al Soggetto *Do*: *Mi*: *Re*: *Do* posto nella Prima si risponde nella Sesta coll' imitazione *La*: *Do*: *Si*: *La*, lasciando, per ragion del Modo, minore la Terza *La*: *Do*, che perchè la risposta fosse reale dovrebbe esser maggiore. Egualmente sono imitazioni del Soggetto dell' esemp. 20 formato sopra *C-sol-fa-ut* le due modulazioni dell'esemp. 21, le quali non possono farsi risposte reali senza mutare l' idea del Modo. Generalmente la risposta reale, che segue immediatamente il Soggetto, va fatta nella Quarta o nella Quinta, o il Soggetto si muova di grado come negli esempj fin qui addotti, o salti di qualunque maniera come nell'esemp.22. Per far in altre corde una risposta reale, bisogna prepararla con una mutazione di Modo conformemente alle regole del cap.4.

I I.

Rovescj e variazioni.

Sono, oltre alle repliche ed imitazioni, di singolar ornamento in una composizione i rovescj de' Soggetti, che si fanno rivoltando verso il grave la modulazione, che nel Soggetto va verso l'acuto, ed al contrario, come nell' esemp.23, nel quale il Soggetto è *Re*: *La*: *Sol*: *Fa*: *Mi*: *Re*, ed il rovescio *La*: *Re*: *Mi*: *Fa*: *Sol*: *La*: nel Soggetto dalla Prima si salta verso l'acuto alla Quinta, e si ritorna alla Prima discendendo di grado: nel rovescio dalla Quinta si salta verso il grave alla Prima, e si ritorna alla Quinta ascendendo di grado.

Non sono di minor ornamento le variazioni del Soggetto, colle quali si conserva solamente la sostanza di esso consistente ne' salti più sensibili, e nelle corde, che formano cadenza in una determinata corda; nel rimanente si varia il valor delle note, e si aggiungono alcune diminuzioni ed alcuni salti, che non mutano la sostanza del Soggetto, nè guastano la prima sensazione ch' egli produsse:

duffe; a guifa d'una propofizione, che fenza mutarle il fignificato fi dice in uno fteffo difcorfo di molte e diverfe maniere. Il Corelli è ftato in quefta materia feliciffimo: la chiara impreffione del Modo, che fanno di continuo i fuoi Soggeti, gli dà campo di variarla di molte maniere fenza diftruggerla. Vedafi nell' efemp. 24. una cadenza di grado in *D-la-fol-re* variata di quattro diverfe maniere.

Di fomiglianti artifizj ufavano gli Antichi per accrefcere la varietà fenza però diftruggere l'unità del Soggetto, che è tanto neceffaria in una compofizione, quanto l'unità dell' argomento in un difcorfo: altrimenti gli Afcoltanti non riportano vivamente impreffa la fenfazione, che il Compofitore dee proporfi d' eccitare e ben imprimere nel loro animo. E per mancanza di tali artifizj certe compofizioni fono veramente delirj, da' quali non fi fcorge, cofa voglia dire il Compofitore, nè qual idea abbia agitato l' eftro fuo. Si chiamano bensì *Soggetto* le due o tre prime battute; ma quefto ideale Soggetto fubito fvanifce, e folo ricomparifce di quando in quando fenza conneffione coll' altre modulazioni. Il qual vizio è frequentiffimo nelle compofizioni de' giovani, che fenza regole, e fenza pratica di comporre in diverfi ftili fi mettono a far da Maeftri di cappella.

C A P. I I.

Lezioni a due voci.

I.

Lezioni di nota contra nota.

NElle lezioni di nota contra nota comincierà lo Scolare a pigliar pratica di modulare fopra le corde d' un Modo, e combinare con buona grazia le confonanze proprie del medefimo, fenza imbarazzarfi colla varietà di modulazioni. Gli fi deve in ful principio

cipio raccomandare la modulazione di grado, ed il moto contrario delle voci, massime nel far le Quinte, e sopra tutto il non perdere mai di mira il Modo o la corda, in cui intende fare qualche sorte di cadenza. La pratica comune di dar allo Scolare una parte già fatta, o un Canto fermo, acciocchè gli aggiunga un contrappunto, suppone in quello un' ignoranza perfetta de' principj dell' armonìa. Non sapendo egli nè come si determini il Modo, nè come si moduli nel medesimo, il Canto fermo lo regge alquanto per non far ad ogni nota uno sproposito, massimamente imponendogli la dura legge di non alterar corda alcuna. Detta pratica è certamente utilissima per vedere come lo Scolare ricava l' armonìa da' capriccj del Maestro; ma tali lezioni si devono interpolare con altre, nelle quali gli si dia la libertà di creare il tutto da se stesso, particolarmente quando arriverà a far le lezioni del contrappunto, che si chiama *florido*, nel quale gli si dà la libertà d' usare d' ogni sorte di note.

Nell' esemp. 25 suppongo sia dato allo Scolare il Basso per aggiungerli una parte acuta. Il Basso deve sempre cominciare nella corda del Modo, che nell' esempio è *C-sol-fa-ut*; e per fissar l' idea di esso la prima consonanza sarà regolarmente o la Quinta o l' Ottava; ma non è assurdo il cominciare colla Terza. Nel rimanente del canto si deve frequentare la Terza più che non la Quinta; per esser quella la consonanza più vaga, e più ricercata dall' udito (1). L' Ottava, perchè è la consonanza più scarsa di armonìa, si deve sfuggire ne' componimenti a due, fuor del caso d' una espressa mutazione di Modo, che allora, per fissare bene l' idea di esso, l' Ottava fa bonissimo effetto. Quando l' una parte salta, come il Basso nella battuta 3, 11, 13, e 15, l' altra parte deve regolarmente muoversi di grado, o al meno far un salto diverso, come nella bat-

(1) Vedasi lib. 3. cap. 1. art. 1. Supponendo lo Scolaro pratico nella dottrina del Lib. antec. tralascierò di citare i capitoli ed articoli del medesimo, ne' quali si fonda la pratica di queste lezioni.

battuta 16; altrimenti il tutto dell' armonìa divien mal unito, e senza la conveniente varietà. Tuttavia siccome il contrappunto in Terza ci vien immediatamente ispirato dalla Natura, il salto analogo di due voci, che vanno a formar una Terza, non è disgustoso, ed è necessario usarlo spesse volte nelle composizioni a più voci. Sopra tutto deve il Maestro obbligar lo Scolaro a rendere ragione della sua lezione, spiegando la serie di accordi che la compongono. Eccovi però poco più poco meno la spiegazione, che dovrà far lo Scolare, della presente lezione. La Terza della battuta 2 è fatta di due corde dell' accordo di Quinta *Sol*: *Si*: *Re*: *Fa*, colle quali si fa cadenza di grado nel Modo. La modulazione di grado, con cui comincia il Contralto, è stata fatta colla mira, che il Basso la replicasse poi dalla battuta 4 infino alla 7. In questa modulazione di grado del Basso non si determina il Modo; si modula non pertanto in esso con consonanze, che possono ridursi ad un Basso fondamentale regolare. Nella battuta 11 si fa cadenza imperfetta nel Modo; e sebbene il *Re* del Contralto inclina a discendere di grado alla corda *Do*, nondimeno per produrre armonìa ascende alla Terza del Modo. Dalla battuta 11 infino alla 13 le parti si accompagnano mutuamente col contrappunto naturale in Terza, che in ogni sorte di composizioni riesce gratissimo. Nella 13 il Basso salta con salto di cadenza perfetta, senza farla, sì perchè l' *A-la-mi-re* porta Terza minore, come perchè al *D-la-sol-re* si dà Sesta, che è parte dell' accordo di Quinta, con cui si fa cadenza di grado nel Modo; ed il Contralto, che da *Si* dovrebe pure far cadenza in *Do* imita, per produrre la Terza del Modo, il precedente salto del Basso. Nella battuta 15 si salta con cadenza perfetta alla Quarta, seguendo poi la Terza del Modo rivoltata in Sesta, cui aggiungendo il Basso fondamentale, ne diverrà una cadenza imperfetta, qual vien effettivamente fatta nella battuta 19, giacchè la Terza che si dà a *D-la-sol-re*, e quella che potrebbe aggiungersi ad *A-la-mi-re* sono entrambe

mino-

minori. Colla modulazione di grado, che è ſtato come il Soggetto di queſta lezione, intraprende il Baſſo nella battuta 22 la cadenza finale, nella quale alla corda del Modo ſi dà la Quinta, che dopo l'Ottava è la conſonanza più atta a far il punto fermo, con cui deve terminare ogni compoſizione.

L'eſempio 26 è un'altra lezione di nota contra nota fatta nel Modo minore di *D-la-ſol-re*, nella quale ſuppongo aver fatto lo Scolare il Baſſo. Dalla parte acuta non ſi ſcorge ſubito il Modo; anzi infino alla battuta 7 quella modulazione potrebbe facilmente ridurſi con un altro Baſſo al Modo d' *A-la-mi-re*. Ma dopo detta battuta infino al fine rende la parte acuta così ſenſibile le corde fondamentali del Modo di *D-la-ſol-re*, che non potrebbe ſenza violenza ridurſi tutta quella modulazione ad altro Modo. Deve dunque lo Scolare prendere la prima corda della parte acuta per Quinta del Modo. Generalmente il principio d'una parte acuta non dà baſtante fondamento per conoſcere il Modo; biſogna guardar al tutto della modulazione, per determinare il Baſſo che le corriſponde. Il Baſſo però, quando comincia colla parte acuta, deve ſempre cominciare nella corda del Modo. Alla ſeconda nota del Contralto ſi può dare o la Terza minore, che effettivamente porta, o la Quinta falſa *Do**, che l'uno e l'altro intervallo è proprio dell'accordo di Quinta, e della cadenza che ſi fa nella battuta 3. Non ſarebbe neppur errore il far ſaltare il Baſſo alla Quinta del Modo, e formar ſenza preparazione la Settima *La*: *Sol*; ma queſto non ſarebbe proprio dello ſtile ſemplice o a cappella, in cui deve eſercitarſi lo Scolare nelle prime lezioni. Dalla battuta 3 infino all' 8 il Baſſo fa il roveſcio della modulazione del Contralto, che comincia nella battuta 8 e finiſce nella 13, oppiuttoſto il Contralto roveſcia la precedente modulazione del Baſſo; e ſempre in sì fatte lezioni convien prendere come per Soggetto una modulazione di grado abbellita con qualche ſalto. Se le tre note del Contralto *La*: *Sol*: *La* delle battute 6, 7, e 8

si riduceſſero al Modo d' *A-la-mi-re*, quel *Sol* o *G-ſol-re-ut*, come Settima del Modo, dovrebbe eſſere maggiore o portar dieſis. Ma ſiccome il Baſſo riduce quella modulazione a *D-la-ſol-re*, quel *Sol* è Quarta di Modo, e Settima dell' accordo di Quinta; onde ſe gli ſi daſſe dieſis, cantarebbe male inſieme con quel Baſſo. Nello ſtile a cappella, per isfuggire gli accidenti di dieſis e bmolle, ſi cade ſpeſſo nel Modo di *C-ſol-fa-ut*, come interviene colla cadenza imperfetta della battuta 10; ed infino alla battuta 17 l' armonia ſtà piuttoſto nel Modo di *C-ſol-fa-ut* che nel principale di *D-la-ſol-re*; per queſto il *B-mi* della 16 non porta il bmolle, che dovrebbe portare, ſe ſerviſſe a far cadenza nel Modo principale. Nella battuta 21 il Baſſo, ripigliando la cantilena della battuta 4, riproduce il Modo principale, nel quale fa con eſſa cantilena la cadenza finale. I Contrappuntiſti ſogliono preſcrivere, che terminando il canto in Terza, ſi faccia queſta maggiore. Tal regola o conſiglio è quaſi neceſſario oſſervarſi nelle compoſizioni a due voci, qualor la Terza finale è preceduta da altra Terza minore; altrimenti la clauſola finale, fatta con due Terze minori, rieſce deboliſſima. L' intervallo che precede l' ultima conſonanza, qualor la cadenza è perfetta o di grado, ſempre deve eſſere parte dell' accordo di Quinta del Modo principale: l'accordo di Quinta di *D-la-ſol re* è *La*: *Do*※: *Mi*: *Sol*, del quale è parte, come ſi vede, la Terza minore *Mi*: *Sol*, con cui ſi fa la cadenza finale dell' eſempio. Con queſta regola, che è generale, ſvaniſce la gran confuſione che mettono i Contrappuntiſti per determinare, quando la Terza o Seſta, che precede l' ultima conſonanza, è maggiore o minore. Con ſomiglianti diſcorſi tra il Maeſtro e lo Scolare, queſti diverrà ad ogni lezione più illuminato; e non proverà la diſperazione, che naturalmente cagiona l' incorrere negli errori, e non vedere la ſtrada di sfuggirli.

II. Do-

I I.

Dopo che lo Scolare si sarà per alcun tempo esercitato nelle lezioni di nota contra nota, passerà a farne altre di due note contra una. Questo genere di contrappunto è attissimo per far saltare con buona grazia la voce, che divide ogni battuta in due parti, mentrechè l'altra, restando ferma, dà all'armonìa la conveniente unione e varietà. Nelle prime lezioni di questo genere si proibirà allo Scolare il far legature, ciocchè l' obbligherà a ricercare co' convenienti salti la perfetta Armonìa. Vedasi l'esemp. 27, che stà nel Modo di *F-fa-ut*, e però si vede nella chiave un bmolle. Nella battuta 5 si fa una mutazione di Modo passaggiera, come si conviene allo stile a cappella: le tre corde di quella battuta, cioè *C-sol-fa-ut*, *A-la-mi-re*, ed *E-la-fa* sono parte dell' accordo di Quinta di *B-fa*, nel qual Modo si fa cadenza nella seguente battuta. Questa mutazione divien vieppiù sensibile col salto di Quinta falsa del Tenore, il qual salto non si deve proibire, come fanno i Contrappuntisti volgari; ma solo consigliare di non frequentarlo nello stile a cappella per causa della difficoltà di ben intonarlo; nel rimanente il salto di Quinta falsa, qualor conduce al Modo, di cui tal Quinta è propria, è bellissimo. Fatta la detta cadenza in *B-fa*, subito nella battuta 8 si ripiglia il Modo principale di *F-fa-ut*, rivoltando la sua Terza *Fa*: *La* nella Sesta *La*: *Fa*; e si noti come in quella ed in parecchie altre battute dell' esempio si combinano le tre corde costitutive della perfetta Armonìa di Terza e Quinta, che è la maniera di rendere armoniosissimo questo genere di contrappunto. Dalla battuta 11 alla seguente vi sono tre note di grado, e quella del medio, che stà nel levare, è una Quarta dissonante, perciocchè per supporla consonante, si dovrebbe poterle aggiungere la Sesta *E-la-mi*, che unitamente col precedente e seguente *B-fa* rende-

Lezioni di due note contra una.

rebbe cattivo effetto (2). Ora in sì fatto contrappunto, ſiccome la parte più picciola del tempo è mezza battuta, eſſa ſi ſuppone inſenſibile, o atta a mettervi una diſſonanza di paſſaggio, come pur vien praticato nella battuta 16. Ma in altro genere di contrappunto di note di minor valore non potrebbe mezza battuta ſupporſi parte inſenſibile del tempo. Nella battuta 16 ſi fa un' altra paſſaggiera mutazione al Modo della Quarta o di *B-fa*; ed il Tritono della battuta 15, giacchè riſolve perfettamente nella Terza del Modo rivoltata in Seſta, ſtarebbe bene ſenza preparazione in qualunque parte del tempo; ſebbene nello ſtile a cappella converrà o prepararlo, o metterlo, come ſtà nell' eſempio, tra note di grado. Nello ſteſſo genere di contrappunto biſogna più volte uſare l' Ottava, che converrà farla o con moto obbliquo, come nella battuta 3, o con moto contrario divergente, come nella 22; coll' Ottava fatta nel canto di due voci con moto contrario convergente fa l' armonìa una ſpecie di punto, che ſolo rieſce gradito dall' orecchio nel fine della compoſizione.

E' anche attiſſimo queſto genere di contrappunto ad eſercitar lo Scolare nelle legature, come ſi vede nell' eſemp. 28. L'*E-la-mi* della battuta 2 è proprio dell' accordo di Quinta, la di cui fondamentale è l'*A-la-mi-re* legato nell' acuto; però quella Quarta non è vera diſſonanza; benchè per la debolezza della ſua Armonìa ſi tratta come tale, e riſolve con riſoluzione perfetta in Terza. Ma la Quarta della battuta 3, in cui ſi fa cadenza nel Modo, è vera diſſonanza, perciocchè non è parte dell' Armonìa del Modo; ella è l' Undecima, di cui ragionammo nel fine del cap. 2. Le legature ſono di gran giovamento per far con eleganza le mutazioni di Modo: la voce legata, che per così dire reſiſte a entrare colle altre in

---

(2) L' *E-la-mi* col *B-fa* conducono all'Armonìa di *F-fa-ut*, che ſolo ſi può evitare con eleganza colla cadenza falſa in *G-ſol-re-ut*. Vedaſi lib. 3. cap. 2. artic. 3.

in Armonìa, è la più a propoſito per far in eſſa qualche mutazione. Così nella battuta 5 il Baſſo modula regolarmente nel Modo principale di *D-la-ſol-re*; ma il Contralto, dopo la reſiſtenza ad entrare nell'Armonìa della Quarta, ſi butta nel *B-fa*, che traſporta il tutto al Modo di *F-fa-ut*. Nella battuta 7 il Baſſo par che voglia ritornare al Modo principale; ma il Contralto con un'altra legatura di Settima lo trae a *C-ſol-fa ut*. Così fatti contraſti tra le voci ſono elegantiſſimi, ed atti a conſervare in una delle parti l'idea del Modo principale, purchè il tutto ſia regolato ſecondo le regole del Lib. antec. Nella battuta 11 vi è una ſpecie di cambio elegantiſſimo: la nota legata è conſonante, e la ſeguente, che riſolve la legatura, diſſonante. Si noti però, che la diſſonanza è la Quinta falſa propria del Modo, in cui ſi fa poi cadenza, e propria ancora dell'accordo, cui s'appartiene la conſonanza legata. Tal cambiamento rieſce beniſſimo colle diſſonanze caratteriſtiche di qualche Modo, e che non hanno biſogno di preparazione. La Seſta della battuta 13 è vera diſſonanza, perciocchè non s'appartien all'accordo di Quinta di *C-ſol-fa-ut*, che chiariſſimamente ſi preſenta in quel paſſaggio. La Settima della battuta 15 è una Nona rivoltata, poichè il Baſſo fondamentale di quell'accordo è *C-ſol-fa-ut*. Dopo la battuta 7 il canto non ſi diparte dal Modo di *C-ſol-fa-ut*, nel quale, come fu di ſopra notato, ſi cade ſpeſſo nello ſtile a cappella. E ſiccome la voce à modulato per più battute in eſſo Modo, intonerà ſenza difficoltà la Quinta falſa contenuta tra la battuta 19 e 20. Finalmente il Baſſo, fermandoſi ſul fine in *D-la-ſol-re*, riproduce il Modo principale, che vien del tutto determinato colla cadenza finale, nella quale il Contralto dà dieſis a *C-ſol-fa-ut*, per far maggiore la Settima del Modo, quale deve eſſere nelle cadenze la Settima d'ogni Modo.

Dovrà pure eſercitarſi lo Scolare nelle legature del Baſſo ſenſibile, quali ſi veggono nell'eſemp. 29. La Nona, che legata nell'acuto riſol-

risolve in Ottava, legata nel Basso risolve in Decima, come si vede nelle battute *5* e *6*. La serie di più None legate nel Basso e risolute in Decime, egualmente che la serie di più Undecime legate nell' acuto, e risolute pure in Decime, equivale ad una serie di Terze, qual si usa nel contrappunto naturale. Vedasi nella battuta 12 una Terza legata risoluta in Tritono, che è un passo simile con quello della battuta 11 dell'esemp. antec. Dopo la battuta 19 il Modo principale vien chiarissimamente determinato dalle due voci, che non si dipartono dagli accordi primarj di Prima, Quarta, e Quinta. Il Contralto dà nel fine diesis a *C-sol-fa-ut*, ed il Basso l' accompagna con Sesta, e con Terza, l'una e l'altra maggiore, e propria dell' accordo di Quinta *La*: *Do*✻: *Mi*: *Sol*. Tralascio molte simili riflessioni, che lo Scolare dovrà fare nel rendere ragione della sua lezione; e le varie difficoltà, che potrà proporli il Maestro, supponendo l'uno e l'altro istruito ne' veri principj dell'armonìa.

I I I.

Lezioni di quattro note contra una.

Obbligando lo Scolare ad accompagnare una nota con quattro, sarà egli in conseguenza costretto a ricavar da ogni nota tutta l' armonìa possibile, passando con buona grazia da una consonanza ad un' altra. La voce che fa quattro note, deve a paragone dell' altra muoversi con gran velocità; e siccome muovendosi con velocità è difficile ben intonare i salti; converrà in questo genere di contrappunto evitare i salti, o al più usare solamente de' più facili, quali sono quelli di Terza, di Ottava, e qualche volta, per variare la modulazione, quelli di Quarta, o di Quinta. Tal è l' esemp. 30 fatto nel Modo di *E-la-mi*, qual suol usarsi da' seguaci del Canto fermo, cioè senza ridur la Scala di *E-la-mi* agl' intervalli proprj o del Modo maggiore, o del minore. Tale Scala o Modo, come ognun

ognun vede, si appartien essenzialmente al Modo di *C-sol-fa-ut* (3), al qual Modo sarebbe facile ridurre tutto l' esempio, aggiungendovi un altro Basso; tanto più che nel Modo supposto di *E-la-mi* non si fa veruna cadenza; la finale è una cadenza falsa, nella quale il Basso fondamentale da *D-la-sol-re* ascende di grado ad *E-la-mi*, cui si dà Terza maggiore, per lasciare l'orecchio più pago, e supplire in qualche maniera alla mancanza di vera cadenza. In sì fatta serie di accordi non vi è certamente errore alcuno; vi manca però quel senso perfetto, che danno alla cantilena le vere cadenze, e le determinazioni del Modo. In somma l'armonìa fatta di questa sorte nel Modo di *E-la-mi* è un continuo modulare nel Modo di *C-sol-fa-ut* senza nulla concludere. Tal armonìa riuscirà forse gradevole nello stile semplice o a cappella, nel quale non suol ricercarsi se non se la semplicità della melodìa e dell' armonìa; ma per ogni altra sorte di componimenti il supposto Modo di *E-la-mi* del Canto fermo è affatto inutile. Il Soggetto dell'addotto esempio sono le sette Semibrevi del Tenore, sopra le quali canta il Soprano con Semiminime, usando spesso, come è necessario per evitare i salti, delle dissonanze o note di passaggio; e per variare la modulazione co' salti di Terza, delle note, che i Pratici chiamano *cambiate* (4). Siccome le voci acute inclinano di lor natura a modulare con più velocità che il Basso, egli è più difficile sminuire in più note la cantilena di quello. Per questo converrà che lo Scolare faccia il contrappunto sminuito talora sotto al Soggetto, talora di sopra. Così nell' esempio dopo d'aver il Tenore finito il Soggetto, il Soprano lo rovescia, e sotto a questo rovescio modula il Tenore con quattro note contra una.

IV. Chia.

[3] Vedasi lib.3. cap.1. artic.7.

(4) Vedasi lib.3. cap.5. artic.3.

I V.

Contrappunto florido.

Chiamano i Pratici *contrappunto florido* quello, nel quale si dà allo Scolare la libertà di modulare con qualunque sorte di note e di abbellimenti. La limitata comprensione dell'orecchio non giugne a discernere l'espressione di più di due voci, e anche queste devono scambievolmente lasciarsi campo di comparire. Le rimanenti parti ne' componimenti a più voci solo servono all'armonìa, ed a mettere il Soggetto o l'espressione ora nelle voci gravi, ora nelle acute. Per questo converrà che lo Scolare si eserciti per assai lungo tempo nel contrappunto florido a due voci, giacchè in esso dee cominciar a svilupparsi il genio e l'invenzione. Di due voci, che cantano insieme, talora l'una sola è principale, talora ambedue. La parte principale è quella che propone, sostiene, e varia l'espressione; l'altra è un semplice accompagnamento composto principalmente per produr l'armonìa. Secondo questa distinzione s'eserciterà lo Scolare in diverse sorti di contrappunto florido a due voci: ora gli darà il Maestro un Soggetto di Canto fermo o di note eguali per aggiungerli o di sopra, o di sotto un contrappunto florido; ora sarà lasciato in libertà di comporre entrambe parti come principali, tenendo sempre posta la mira nella sensazione che risvegliano nell' animo le prime note del contrappunto florido, per sostenerla ed avvivarla o colle repliche, o con altre sensazioni analoghe con quella.

Nell'esemp. 31 uno stesso Canto fermo vien accompagnato da tre diversi contrappunti floridi, due nell'acuto, ed uno nel grave, i quali hanno fra di loro e col Canto fermo tal convenienza, che tutti sembrano nati da una medesima sensazione. L'una e l'altra voce, senza che l'orecchio se n' accorga, passa colla maniera più naturale dal contrappunto florido al Canto fermo; e lasciato questo, ripiglia quello. Questa convenienza consiste nell' aggirarsi intorno alle

alle medesime corde con picciole repliche ed imitazioni, ed in altre grazie quasi impercettibili, dalle quali risulta quella preziosa unità, che è l' anima delle opere di gusto, impossibile da spiegarsi con parole, e da comprendersi da chi non sia dotato dalla Natura di gusto e di genio. Però in vista delle lezioni a due di contrappunto florido potrà l' accorto Maestro augurare il progresso, che farà lo Scolare nell' arte della Musica. Il Modo dell' addotto esempio è il minore di *G-sol-re-ut*, segnato, secondo lo stile antico, con un solo bmolle in chiave. Secondo il moderno stile dovrebbero segnarsi in chiavi due bmolli per accennare la Sesta, che nel Modo minore è minore. A' due bmolli dovrebbe ancora aggiungersi la diesis della Settima, che si tralascia, o per non mettere insieme i bmolli colla diesis, o perchè nel Modo minore si usa più spesso che nel maggiore il far minore la Settima fuor delle cadenze. Nell' esempio il secondo bmolle resta senza uso, perciocchè le voci non toccano mai la Sesta: la loro cantilena s' aggira di continuo tra la Settima e la Quinta, e la diesis di quella è una delle corde, che più servono all' espressione.

Nell' esemp. 32 suppongo essere stato prescritto allo Scolare di comporre due parti principali sopra due corde di Basso fondamentale, cioè sopra la Prima e la Quinta. In fatti tutti gli accordi dell' esempio hanno per Basso fondamentale o *D-la-sol-re*, che è la Prima del Modo, o la sua Quinta *A-la-mi-re*. Il costringere lo Scolare a ricavare non solo l' armonìa, ma l' espressione ancora da due o tre corde, è il mezzo più a proposito per fecondare il suo genio. L' unità di questo picciolo componimento consiste nell' emulazione, con cui le due voci quasi di continuo s' imitano scambievolmente, producendo nuove modulazioni, che hanno la conveniente analogìa colla prima proposta dal Contralto. Per quel che risguarda l' armonìa, come tutta procede da due corde, sarà facilissimo allo Scolare lo spiegarla. Solo dovrà particolarmente notare la sincope

della battuta 21. La fincope, come fu detto nell' Introduzione (5), è una legatura fatta in mezzo della battuta con una nota di doppio valore di quello delle due collaterali: e ficcome la legatura può effere o confonante, o diffonante, del pari la nota che fa la fincope può effere o tutta confonante, come nella battuta 17 dell' efemp. 31, o parte confonante, parte diffonante, come nella battuta 21 dell' efemp. 32, dove la prima metà della nota, che è confonante, ferve di preparazione alla feconda metà che è diffonante; febbene effendo quefta una Quinta falfa, tutta la nota, o la prima fua metà potrebbe effere diffonante fenza preparazione.

C A P. I I I.

Del contrappunto a tre, ed a quattro voci.

I.

Lezione di nota contra nota a tre.

IL metodo da offervarfi nell' efercizio del contrappunto a tre voci farà il medefimo, che abbiam tenuto nel cap. antec. Si comincierà col far cantare le tre voci con note eguali: poi l'una rifolverà la battuta in due Minime: poi in quattro Semiminime: finalmente s'intraprenderà il contrappunto florido col metodo accennato nell' ultimo artic. del cap. antec. Nel contrappunto a tre di nota contra nota deve ricercar lo Scolare la più perfetta Armonìa di Terza e Quinta, interpolandola con quella di Terza e Sefta, come fi vede nell' efemp. 33. Talora però per non far fare ad una voce qualche falto violento, fenz'altro fcopo che ricercar l' Armonìa, fi ufa dell' Ottava, che converrà accompagnare colla Terza, piuttofto

(5) Artic. 4. num. 7.

tosto che colla Sesta, per esser quella la consonanza più ricercata dall' udito, come interviene nella battuta 8. L' istesso vien fatto nella battuta 12, per evitare le due Quinte, che ne diverrebbero, se il Contralto facesse col Basso la Quinta. Il salto d' Ottava, qual vien fatto dal Basso nella battuta 13, per causa dell' analogìa de' suoni, è uno de' più naturali; ma riesce più facile e più bello facendolo verso l' acuto che facendolo, come nell' esempio, verso il grave. Il tutto dell' armonìa rende di continuo chiarissimo colle replicate cadenze il Modo principale; e l' accordo di Quarta e Sesta, con cui si fa la cadenza finale, è l' accordo di Quinta rivoltato, che però è consonante.

II.

Lezioni di due, e quattro note contra una a tre.

Nell' esemp. 34 il Basso e la parte più acuta cantano con nota contra nota; ma la parte del medio risolve ogni battuta in due parti eguali, ricercando con acconcj salti di far sentire in ogni battuta la più perfetta Armonìa di Terza, Quinta, ed Ottava. Effettivamente appena vi è battuta senza la detta Armonìa, o almeno senza il suo rivolto di Terza, Sesta, ed Ottava. Solamente nella battuta 8, per dar all' Armonìa qualche chiaro-oscuro, in vece dell' Ottava vi è stata messa la Nona di grado, che in sì fatto contrappunto è dissonanza di passaggio. Talor ancora l' Ottava non è relativa al Basso sensibile; ma bensì a qualche parte intermedia, che replica l' intervallo fatto da un' altra parte acuta, come nelle battute 7 e 9, nelle quali vi sono due voci facenti la Terza, che è la consonanza più atta a replicarsi in un medesimo accordo, purchè le due voci, che la replicano, abbiano fra di loro il conveniente moto contrario o obbliquo. Nella battuta 14 si forma con moto di grado delle due voci estreme la Quinta falsa senza preparazione, e si trasporta il tutto dell' armonìa al Modo della Quarta *F-fa-ut*; ma

nella battuta 17 la parte media riproduce con una legatura d' Undecima rivoltata in Settima il Modo principale. Il configlio di preparare nello ftile femplice ogni diffonanza, non dee così inviolabilmente offervarfi, che non poffa qualche volta trafgredirfi, maffime quando la diffonanza, che non à di fua natura bifogno di preparazione, vien formata colla faciliffima modulazione di grado. Si noti la modulazione, che intraprende il Contralto nella battuta 20: dalla Sefta difcende per una ferie di Terze alternate col moto di grado infino al Modo: tal modulazione, rapportandofi alle tre corde fondamentali del Modo *Fa*: *Do*: *Sol*: *Do*, è attiffima per formare la claufola finale.

Or fi confideri nell' efemp. 35 la modulazione legata del fecondo Contralto, infieme col femplice accompagnamento del primo. La Nona della battuta 2 fi accompagna colla Terza; così, fatta la rifoluzione della Nona in Ottava, rimane l' accordo di Ottava e Terza. Se la Nona fi accompagnaffe colla Quinta, ne diverrebbe colla rifoluzione l' accordo di Ottava e Quinta, che febbene è confonante, non è da ufarfi fenza la Terza fe non in una claufola finale. Generalmente gli accordi confonanti di più di due voci fenza la Terza divengono fcarfi di varietà e di vaghezza, e però folo devono adoprarfi nel principio o fine d' una compofizione. Egualmente la Settima della battuta 3, che è una Nona rivoltata, fi accompagna colla Terza, e colla rifoluzione ne divien l' accordo di Terza e Sefta. Ma fe quella Settima fi accompagnaffe colla Quinta, ne diverrebbe colla rifoluzione l' accordo diffonante ed infipido di pura Quinta e Sefta (6). La legatura della battuta 6 è confonante, come pur quella della battuta 7; tuttochè a prima vifta appaja una Quarta rifoluta in Terza; ma quefta Terza formando col primo Contralto il Tritono, non può riputarfi confonante. Il Baffo

(6) Circa l' accompagnamento della Settima vedafi lib.3. cap.8. artic.2.

Basso fondamentale di quella battuta è *C-sol-fa-ut*, ed il *B-fa*, in cui risolve la legatura, è la Settima dell' accordo di Quinta, che serve alla seguente cadenza in *F-fa-ut* (7). L' Undecima della battuta 12 va accompagnata colla Quinta; così nella risoluzione ne divien l' accordo di Terza e Quinta. Generalmente le dissonanze, che senza mutarsi il Basso fondamentale risolvono in Terza, non si devono accompagnar colla Terza, che ciò sarebbe metter insieme la dissonanza colla risoluzione.

Nell'esemp.36 il Contralto risolve ogni battuta in quattro note. Siccome in questo esempio il Modo è regolare, la cantilena di detto Contralto fa più senso, che non fa quella dell' esempio 30 composta sopra il Modo di *E-la-mi*. Si noti però quel che fu altrove avvertito, cioè che nel Modo minore vi è sempre una parte riducibile al Modo maggiore della Terza (8): la modulazione del Soprano distacata dalle altre due voci, eccettuate le tre ultime battute, è propria del Modo di *C-sol-fa-ut*. Nella cadenza finale si fa il Modo di Terza maggiore, ciò che è lecito per rendere il punto fermo più perfetto; ma non è necessario, come vogliono i volgari Contrappuntisti (9).

III.

Lezioni di contrappunto florido a tre.

Costumavano gli Antichi, allorchè cominciarono a coltivar il contrappunto, di prendere per Soggetto un Canto fermo di note eguali, ed accompagnarlo con un contrappunto florido d'una o più voci, che modulassero colla sola legge di abbellire coll' armonìa il Canto fermo. Così cantavano più volte in Chiesa le Antifone, i Graduali, e gli Inni, prendendo per Soggetto le cantilene de' libri

(7) Circa le risoluzioni dissonanti delle legature vedasi cap. antec. artic.2.

(8) Lib.3. cap.2. artic.7.

(9) L' eccellente Fuga del Pergolesi: *Fac ut ardeat cor meum* finisce in Terza minore.

bri corali formate con note d'egual valore. La voce che cantava il Canto fermo era comunemente il Tenore, che però si chiamò *Tenore* da *tenere il Tono*, o *il Modo*, giacchè questo era regolato dalla cantilena del Canto fermo. Su questo gusto è stato composto l'esemp.37. Il Tenore canta il Canto fermo, che il Basso e la parte acuta accompagnano con contrappunto florido, ricercando sempre l'armonìa con cantilene facili e naturali. Il Modo del Canto fermo è *G-sol-re-ut*, cui si adattano le altri parti; sebbene l'impegno di sostenere il Modo proposto dal Canto fermo non dev' essere così inviolabile, che non possano le altre parti ridur alcun periodo di quello ad altro Modo, massime al Modo della Quarta, o della Quinta, che sono sommamente analoghi col principale. Così interviene nella battuta 5: il Canto fermo fa una cadenza di grado nel Modo principale di *G-sol-re-ut*; ma il Basso d'accordo col Soprano riduce quel *G-sol-re-ut* all' Armonìa della Quarta: per questo il precedente *F-fa-ut* del Soprano non porta diesis, qual dovrebbe portare secondando la modulazione del Tenore. Nel contrappunto di tre o più voci non si deve fare scrupolo di formar l' Ottava con moto contrario convergente, massime essendo accompagnata colla Terza, o colla Sesta, come nella battuta 11: la vaghezza di queste consonanze impedisce il cattivo effetto di tal Ottava notato nel cap. antec. artic.2.

Il contrappunto florido dell'esempio antecedente si può chiamare *sciolto*, mentrechè le voci non sono tenute a sostenere veruna modulazione particolare. Per obbligar lo Scolare a sostenere ed abbellire un piccolo Soggetto, gli si darà per tale una modulazione consistente in poche note, coll' obbligo però di comporre sopra di essa tutta la lezione. Tal è l'esempio 38, nel quale suppongo, che il Soggetto dato allo Scolare si contenga nelle tre prime battute del Basso. Il Contralto in vece della replica comincia, finito il Soggetto, con un'altra modulazione, che per ragion delle corde, e

del

del valor delle note è assai analoga col Soggetto, e che però si chiama *Contrasoggetto*, ciò che mette il Compositore nell' impegno di sostenere in tutta la composizione il Soggetto ed il Contrasoggetto. Mentre questi si propongono, il Tenore tace per non confonderli, ciò che generalmente si usa, qualor si pretende far campeggiare la modulazione d'una parte. Col silenzio del Tenore si rende più sensibile la replica del Soggetto, con cui egli comincia nella battuta 7. Tace in tanto per una battuta il Basso, il qual silenzio non solo lascia campo di comparire alla replica del Soggetto, ma rende altresì sensibilissima la replica, ch'egli stesso fa nella battuta 8 del Contrasoggetto. Il Tenore replica il Soggetto nella Quarta; ed il Basso replica il Contrasoggetto nella Prima, che è la Quarta della Quinta, in cui fu egli proposto: così il Soggetto ed il Contrasoggetto colle loro repliche conservano chiarissima l'idea del Modo principale. Il Contralto non à cantato ancora il Soggetto; lo replica però nella battuta 11 con pura imitazione nella Terza del Modo principale: immediatamente poi lo rovescia nella 15; ed il Basso replica questo rovescio nella Terza, che è la Quinta della corda, in cui fu egli proposto. Con parte di questo rovescio il Tenore salta di Quarta nella battuta 18 a replicar il Contrasoggetto; che generalmente per rendere ben sensibile una modulazione, la deve precedere o una pausa, o un salto. Prima che il Tenore finisca il Contrasoggetto il Contralto, precedendo una piccola pausa, replica nella Quinta del Modo la prima parte del rovescio del Soggetto. Ed avendo fatto già tutte le parti il Soggetto, il Contrasoggetto, ed il rovescio di questo, vanno di concerto a far la cadenza finale; nella quale ancora, mentre il Basso ripiglia il Soggetto, il Contralto l' accompagna col medesimo rovesciato. Eccovi in poche battute la più stretta concatenazione di due Soggetti fra di loro, e col Modo, il tutto sostenuto da tre voci.

IV.

Contrappunto nota contra nota a quattro.

Se lo Scolare s'è esercitato come conviene ne' diversi generi di Contrappunto a tre voci, essendo per altro ben fondato ne' principj dell'armonìa, appena troverà difficoltà ne'componimenti a quattro. Per quel che riguarda il maneggio ed abbellimento de' Soggetti nulla di più si può fare ne'componimenti a quattro o più voci di quel che si fa ne' componimenti a due o a tre; le voci sopraggiunte a queste, se si vuol evitare la confusione, altro non devono fare se non che accrescere l'armonìa con note semplici, o accompagnare col contrappunto naturale di Terza qualcuna delle parti principali, che sostengono il Soggetto. Quello che convien fare si è, rendere parte principale talora questa voce, talora quella; ma più di due parti non si possono rendere unitamente principali. Nell' esemp.39 le quattro voci modulano con note d' egual valore colla sola mira di produrre la più perfetta Armonìa con una serie di accordi regolarissima. La Terza, quando cantano tutte le voci, non deve mai mancare in verun accordo. In vece della Quinta o dell' Ottava si potrà bensì sostituire la Settima, massime negli accordi di Quinta. Deve ancora procurar lo Scolare in sì fatti componimenti di variare la perfetta Armonìa, rendendo più sensibile talora questo intervallo, talora quello, secondo le regole altrove stabilite (10). La disposizione di corde del primo accordo, cioè di Quinta, Ottava, e Decima è vaghissima, poichè tanto la Quinta, quanto la Terza comparìscono nella più naturale distanza dalla fondamentale. Nella battuta 5 si fa transito con una cadenza imperfetta al Modo della Quarta, che si conserva infino alla battuta 14, nella quale si riproduce l'accordo di Quinta del Modo principale.

V. Po-

---

(10) Vedasi lib.3. cap.5. artic.5.

V.

Lezione di due note contra una a quattro.

Posto il Basso dell'esemp.40, si deve imporre allo Scolare di comporre come parte principale una modulazione acuta di due note contra ciascuna del Basso, la quale frameschiando le note sciolte colle legate risalti sopra tutte le altre, le quali solo devono servire ad adornare quella coll' armonìa. Tal è il Soprano dell' addotto esempio, il qual Soprano, separato anche dalle altre voci, forma una cantilena elegante con qualche specie di Soggetto sostenuto colle replicate legature risolute con un Semitono. Al contrario la modulazione del Contralto è da per se stessa quasi insipida, e solo rende buon effetto unitamente colle altre parti. Così potrà lo Scolare osservare nelle composizioni a più voci de' più rinomati Autori, che una o due sono le parti che cantano unitamente con eleganza; le altre solo accrescono l'armonìa. Il salto di Terza, dicono i Pratici, salva le due Quinte o le due Ottave nelle composizioni a più voci: cioè nella battuta 11, tolto il *F-fa-ut* del Soprano, rimangono tra di esso ed il primo Contralto due Ottave; interrotte per altro col salto di Terza da *F-fa-ut* a *D-la-sol-re*. Or per interrompere due Quinte o due Ottave basta, dicono, nelle composizioni a più voci un simile salto di Terza; ma in quelle di due voci v' abbisogna un salto di Quarta, Quinta, o Sesta. Queste regole convincono quel che è stato altrove stabilito, cioè che le due Quinte o le due Ottave solo pregiudicano alla varietà dell'armonìa; però quando vi sono altre voci che supplisicono a questo difetto, non si deve scropuleggiare sulle due Ottave, o sulle Quinte. Nel rimanente quello che guasta la sostanza dell'armonìa ne' componimenti a due, lo guasta pure ne' componimenti a più voci.

VI.

Contrappunto florido a quattro.

Nell' esemp. 41 il Canto fermo del Basso vien accompagnato con contrappunto florido dalle tre voci acute, la principale delle quali è il Soprano, e dopo questa il Tenore; il Contralto solo accresce l'armonìa. Il Modo è il minore di *G-sol-re-ut*, notato secondo lo stile antico con un solo bmolle in chiave; ma si noti come il secondo bmolle proprio del Modo, che deve mettersi in *E-la-mi*, si adopra spessissimo. Le riflessioni da farsi sopra questa lezione o sono state già fatte nelle precedenti, o si rilevano facilmente dalle regole del Lib. 3. Per questo non annojerò più il Lettore con altre lezioni nè riflessioni.

CAP. IV.

Del Contrappunto doppio.

I.

Che sia contrappunto doppio.

SE due modulazioni si compongono con tal artifizio, che trasportando la grave all'acuto, o l'acuta al grave, ne divien una nuova serie d' intervalli con buona armonìa, l'artifizio di tal composizione si chiama *Contrappunto doppio*, quasi che colle stesse modulazioni si ottiene doppia armonìa. Se il trasporto della una voce è d'una Ottava, il contrappunto si chiama *doppio in Ottava*; *e doppio in Decima*, *o Duodecima* se detto trasporto è d' una Decima, o d'una Duodecima. Generalmente il Contrappunto doppio prende nome dal trasporto che si fa di una delle modulazioni. Chiunque desidera veder trattata diffusamente questa materia, consulti la *Musurgia* del P. Kirkero. Io spiegherò solamente i Contrappunti doppj in

in Ottava, Decima, e Duodecima, che sono i più fecondi di varietà, e però i più usati in pratica,

I I.

Supposta una Terza v.g. *Do:Mi*, se si trasporta la corda grave all' Ottava acuta, o l'acuta all' Ottava grave, ne divien la Sesta *Mi*: *Do*: e due voci, che formino una serie di Terze, rivoltandole secondo il Contrappunto doppio in Ottava, produrranno una serie di Seste. Or per poter usare con altri intervalli di questo contrappunto, converrà tener presente quello che significano i seguenti numeri:

Contrappunto doppio in Ottava.

1: 2: 3: 4
8: 7: 6: 5

Cioè l' Ottava rivoltata secondo questo contrappunto diventa Unisono; e l' Unisono, Ottava; la Settima, Seconda; e la Seconda, Settima; la Sesta, Terza; e la Terza, Sesta; la Quinta, Quarta; e la Quarta, Quinta.

La Quarta rivolto della Quinta è consonanza debole, e però di poco uso, massime nelle parti sensibili del tempo. Laonde acciocchè nel Contrappunto doppio in Ottava non divenga col rivolto la Quarta, si dovrà pure sfuggire la Quinta. Nondimeno potrà la Quinta legarsi risolvendola in Sesta; che così nel rivolto ne verrà la Quarta risoluta in Terza. La Seconda legata nell' acuto, e risoluta in Unisono, nel rivolto di questo contrappunto diventa Settima risoluta in Ottava; onde qualor si voglia sfuggire tal risoluzione della Settima (1), si dovrà pure sfuggire la Seconda risoluta in Unisono. Finalmente si avverta, che il Contrappunto doppio in Deci-

(1) Vedasi lib3. cap.2. artic.5.

maquinta non differisce sostanzialmente dal Contrappunto doppio in Ottava: v' ha solamente l' accidental differenza, che l' intervallo che nel secondo divien semplice, nel primo divien composto; la Sesta v. g. che secondo il Contrappunto doppio in Ottava divien Terza, secondo il Contrappunto doppio in Decimaquinta divien Decima; e per quel che riguarda la sostanza dell' armonia l' istesso è la Decima che la Terza.

III.

Contrappunto doppio in Decima.

Supposta v. g. una Quinta *Do: Sol*, se la parte grave si trasporta una Decima verso l' acuto, ne divien la Sesta *Sol: mi*; e se la parte acuta si trasporta una Decima verso il grave, ne risulta la Sesta *Mi: Do*. L' intervallo nell' uno e nell' altro caso è l' istesso; ma le corde sono sostanzialmente diverse: ond' è che il Contrappunto doppio in Decima è più fecondo di varietà, che non è il Contrappunto doppio in Ottava; benchè questo in contracambio, facendo entrambi rivolti con corde simili, conserva più chiara l' idea del Modo. Quali intervalli divengano dall' uso di questo contrappunto, si scorge da' seguenti numeri:

1: 2: 3: 4: 5.
10: 9: 8: 7: 6.

Vale a dire, che la Decima diventa Unisono; e l' Unisono, Decima; la Nona, Seconda; e la Seconda, Nona; l' Ottava, Terza; e la Terza, Ottava; la Settima, Quarta; e la Quarta, Settima; la Sesta, Quinta; e la Quinta Sesta.

E poichè le consonanze si trasformano in altre consonanze, e le dissonanze in dissonanze, per rivoltare in Decima due parti, si potranno usare i medesimi intervalli, che se tal rivolto non dovesse farsi.

farsi. Nulladimeno acciocchè nel rivolto non vengano due Quinte, due Ottave, o due Unisoni, si dovranno pur evitare due Seste, due Terze, e due Decime. Generalmente per rivoltare in Decima due parti, basta che nelle parti sensibili del tempo le voci si accordino in consonanza con moto contrario, o obbliquo; e che si eviti la Quarta risoluta in Terza, acciocchè nel rivolto non divenga la Settima risoluta in Ottava.

I V.

Contrappunto doppio in Duodecima.

Supposta v. g. una Terza *Do: Mi*, trasportando la parte grave una Duodecima verso l'acuto, ne divien la Decima *Mi: sol*; e trasportando la parte acuta una Duodecima verso il grave, ne divien la Decima *La: Do*. Generalmente nel rivolto in Duodecima gl' intervalli si trasformano come additano i seguenti numeri:

1: 2: 3: 4: 5. 6.
12: 11: 10: 9: 8: 7.

Cioè l' Unisono diventa Duodecima; e la Duodecima Unisono; la Seconda, Undecima; e l' Undecima Seconda &c. Si dovrà dunque sfuggire nelle parti sensibili del tempo la Sesta, che nel rivolto divien Settima; ma potrà la Sesta legarsi risolvendola in Terza, che così nel rivolto verrà la Settima risoluta in Decima. Si noti che l'effetto del Contrappunto in Duodecima si ottiene senza far espressamente il rivolto; ma solo trasportando la parte grave una Quinta verso l'acuto, e l'acuta un'Ottava verso il grave; o la grave un' Ottava verso l'acuto, e l'acuta una Quinta verso il grave, come può ognuno facilmente sperimentare.

V.

Esempio. Or si consideri nell'esemp. 42 la pratica de'tre surriferiti Contrappunti doppj. Nelle prime dodici battute il Basso propone un Canto fermo, che il Canto accompagna con contrappunto florido. Nella battuta 12 il Canto fermo vien trasportato una Decimaquinta verso l'acuto, ed il contrappunto un' Ottava verso il grave, ciò che è l'istesso che rivoltar in Ottava il Canto fermo col suo contrappunto. Unitamente il Basso accompagna detto rivolto con un secondo contrappunto. Nella battuta 24 il Canto fermo relativamente alla prima battuta si trasporta un' Ottava verso l'acuto, ed il primo contrappunto una Decimasettima verso il grave, ciò che è l'istesso che rivoltarli in Decima: unitamente la parte più acuta accompagna in Terza il primo contrappunto per accrescere vieppiù l'armonìa. Il Basso di questo rivolto, per far la cadenza nel Modo principale, muta la penultima nota del contrappunto; ma il salto, ch'egli omette, vien eseguito dalla voce più acuta. Nella battuta 36 il primo contrappunto relativamente alla battuta 12 si trasporta un' Ottava verso il grave, ed il secondo contrappunto una Duodecima verso l'acuto, ciò che equivale a rivoltare detti contrappunti in Duodecima. Finalmente nella battuta 47 ripigliando il Basso il Canto fermo rivolta in Ottava l'armonìa del primo rivolto, che comincia nella battuta 12.

C A P. V.

Della Fuga.

I.

QUando due voci camminano l' una appresso l' altra con una medesima cantilena, la figura musicale, che ne risulta, si chiama *Fuga*; il di cui primario scopo si è l' intreccio d' un Soggetto con se stesso. Gli Antichi ebbero per questa figura così gran passione, che quasi divenne ella l' oggetto primario della Musica. Anche al dì d' oggi le dispute sulla lana caprina de' Contrappuntisti del seicento s' aggirano su questa materia, e vanno per lo più a terminare nel sanguinoso duello di mandarsi l' uno all' altro un Soggetto di Fuga. Io non pretendo deprimere il merito di questa figura; ma neppur voglio accordarle più di quel che merita. La Fuga riguardo alla Musica è quel che sono le figure di parola riguardo all' eloquenza. L' artifiziosa corrispondenza di certe parole rende un periodo grato all' orecchio; ma se il periodo non à da se la forza conveniene per convincere la mente, o commuovere l' animo, le figure sono ornamenti gotici e ridicoli. Egualmente l' artifiziosa corrispondenza delle modulazioni, che compongono la Fuga, è un ornamento bellissimo d' una composizione piena per altro di armonìa e di buon gusto; ma l' intrecciare in Fuga certe cantilene insipide ricavate dagli Antifonarj del quattrocento, è una fatica gettata e ridicola. Eccovi però le regole da osservarsi per comporre una Fuga.

Cosa sia Fuga.

II.

1. Nella Fuga a due voci la parte, che dà principio al canto, e che

Regole per le Fughe.

e che però si chiama *Guida*, propone il Soggetto; ed in tanto l'altra tace. Se la Gnida è la voce grave, la proposta del Soggetto si fa nella corda del Modo. Se la Guida è la voce acuta, la proposta si fa comunemente nella Quarta, o nella Quinta, quasi fosse una risposta al Soggetto dianzi proposto nella Prima. Ma non sarà assurdo che la voce acuta proponga il Soggetto nella corda del Modo.

II. Tostochè la Guida à terminato il Soggetto, lo replica l' altra parte, trasportandolo, s'egli è stato proposto nella Prima, alla Quinta, o alla Quarta, secondo le regole sulle repliche del cap. 1; e s'egli è stato proposto nella Quarta, o nella Quinta, alla Prima. In tanto l' altra voce canta con contrappunto libero; e poi vanno entrambe d'accordo a far cadenza nella Quinta del Modo.

III. Fatta questa cadenza, la parte che fece la replica, ripiglia il Soggetto nella corda, in cui fu proposto dalla Guida: questa sul principio del Soggetto tace; ma prima che esso finisca, entra replicandolo nella corda, in cui fu fatta la prima replica. Quest'artifizio di entrare la seconda voce col Soggetto prima che lo finisca la prima, si chiama *ristrignimento* delle parti; e si scorge che il Soggetto dev' essere tale, che le sue ultime note possano servir di contrappunto alle prime. Finita questa seconda replica, si va con contrappunto libero a far cadenza nella Terza, o Sesta del Modo.

IV. Dopo questa cadenza la Guida fa la terza proposta del Soggetto, e l' altra voce la terza replica, l' una e l' altra nella stessa corda, in cui si fece la prima proposta colla prima replica: la differenza consiste solamente nel ristrignimento. La prima replica cominciò, finito il Soggetto; la seconda, prima che esso terminasse; la terza deve ancora ristrignere più, cominciando più presto della seconda.

L'artifizio delle Fughe a tre o più voci è in sostanza il medesimo: la Guida propone il Soggetto; poi risponde una parte; dopo questa un altra; e se non si muta di Modo, tutte le proposte e repliche si

fanno

fanno alternativamente nella Prima, e nella Quinta, o Quarta del Modo, secondo le regole del cap. 1. La difficoltà delle Fughe a più voci consiste ne' ristrignimenti, qualor si vuole, che tre voci cantino insieme, ciascuna una parte del Soggetto; più di tre voci non ristrignono mai; ed anche nelle composizioni a tre o più voci, l' intreccio della Fuga suol ridursi solamente a due.

I I I.

Avvertimenti.

Circa le corde nelle quali si fanno le proposte e le repliche, bisogna avvertire che le regole del cap. 1 si osserveranno, qualor il Soggetto sia regolare, cioè porti espresso con qualche sorte di cadenza il carattere di qualche Modo, e qual or la Fuga voglia farsi dentro i limiti di esso. Nel rimanente pe' Soggetti irregolari, abbelliti di accidenti, e che quasi ad ogni nota mutano di Modo, non si può dare regola alcuna generale, che non sia fallibile. E purchè si faccia una mutazione regolare di Modo, il Soggetto potrà ripigliarsi nella Seconda, Terza, o Sesta, ed in qualsivoglia altra corda; sebbene la risposta si farà sempre, secondo le regole del cap. 1, a tenore della corda, in cui venga fatta la proposta.

Circa i ristrignimenti vogliono alcuni Moderni, che l' ultima replica comincj nella seconda battuta del Soggetto. Tali regole solo servono a spegnere il fuoco dell' estro, ed accrescere le difficoltà in cose di pochissimo momento. L' essenza della Fuga consiste nel camminare le voci l' una appresso l' altra con una medesima cantilena, ristrignendo ad ogni proposta del Soggetto la replica: di qualsivoglia maniera ciò si faccia, si fa una vera Fuga, come la facevano gli Antichi senza badare a queste piccole regole di nuova invenzione.

Le cadenze intermedie nella Quinta, e nella Terza, o Sesta del Modo vogliono altresì taluni, che nelle Fughe a tre o più parti siano cadenze false. Questa è un' altra sottigliezza di quelle, che

ſolo ſervono ad empiere i libri di bagatelle. Dette cadenze ſi faranno a genio del Compoſitore: baſta che ſi faccia qualche ſorte di riposo fuor della corda del Modo, col qual riposo quaſi che ſi ripiglia fiato per attaccare il ſeguente intreccio di propoſta e replica.

Finalmente le modulazioni libere, che ſi aggiungono al Soggetto dovranno avere con eſſo qualche analogìa. Sono a queſto fine di gran giovamento i Contraſoggetti, le imitazioni, i roveſcj, i Contrappunti doppj, e ſimili ornamenti, da' quali ſi ſcorga, che le voci cantano agitate dall' emulazione di far ciaſcuna nelle ſue corde ciò che ſente far alle altre, che è il vero ſpirito della Fuga.

I V.

Eſempio. Or ſi conſideri la Fuga a tre dell' eſemp. 34. Il Baſſo propone il Soggetto nel Modo di *C-ſol-fa-ut*, che il *G-ſol-re-ut* precedente, ſebbene fa parte del Soggetto, non è riguardo al Modo, ſe non un' appoggiatura per entrare in eſſo. Il Soggetto ſi eſtende verſo l' acuto infino alla Terza, verſo il grave infino alla Seſta: per determinare la corda della replica in sì fatta complicazione di circoſtanze, ſi conſideri il luogo che à ſul fine del Soggetto l' un Semitono del Modo, e dalla regola prima del cap. 1 ſi ſcorgerà, che la replica deve farſi nella Quarta; così ſul fine della replica verrà la modulazione *Fa*: *Mi*: *Re* ſimile col finale del Soggetto *Do*: *Si*: *La*. Si aggira dunque queſta Fuga ſulla Prima e ſulla Quarta del Modo. Finito il Soggetto, il Contralto intraprende la prima replica; e prima di finir queſta, il Soprano propone un Contraſoggetto, di cui ſi ſerve come di ſcala per entrare anch' egli a replicar il Soggetto. Prima di terminare queſto, il Baſſo nella battuta 11 ripiglia il Contraſoggetto; lo accreſce di due periodi analoghi col primo; ed il Soprano l' accompagna roveſciando i periodi di queſto nuovo Contraſoggetto: in tanto il Contralto accreſce l' armonìa con una modula-

dulazione libera; e finito questo intreccio tra il Basso ed il Soprano, si fa immediatamente cadenza nella Quinta, e si termina la prima parte della Fuga. Nella seconda parte il Soprano propone il Soggetto nella Quarta, ed il Contralto lo replica nella Prima, in cui lo propose il Basso; anzi il Contralto seguita a far tutta la modulazione che fece nella prima parte il Basso; il Basso quella che fece il Soprano; ed il Soprano quella che fece il Contralto. In questo intreccio o cambiamento di parti che comincia nella battuta 30, si fa doppio uso del Contrappunto doppio in Ottava: la modulazione più acuta della prima parte della Fuga è nella seconda la più grave; onde ne divengono due rivolti l' uno colla prima modulazione del Basso, l' altro colla prima modulazione del Contralto. Finiti questi rivolti, si fa cadenza nella Sesta. Nelle due prime parti solo hanno fatto il ristrignimento del Soggetto due voci; nella terza, che comincia nella battuta 45, lo fanno tutte tre. Dopo il ristrignimento il Basso ed il Soprano dividono fra di loro il Contrasoggetto disteso nella prima parte dal Basso, ed il Contralto li accompagna col rovescio dello stesso Contrasoggetto. Finito questo intreccio, il Basso nella battuta 62 propone come un nuovo Soggetto scendendo dalla Sesta al Modo con salti di Terza interrotti col moto di grado: ripigliato questo Soggetto dal Contralto e dal Soprano vanno con una specie di picciola Fuga a far la cadenza finale.

C A P. I V.

Alcuni avvertimenti generali.

I.

Chiunque intende dedicarsi alla Musica dee, secondo il consiglio di Orazio, ponderare saviamente le forze sue, esami-

Sul conoscimento proprio.

nando, se la Natura siasi compiaciuta di dotarlo delle qualità necessarie ad un tal fine. Vero è che gli uomini sono i più sottili adulatori di lor medesimi, e si stimano quasi sempre più di quel che sono; procedendo però con savia cautela, potrà ciascuno arrivar a conoscere, se gli manca, o nò l' estro ed il gusto, che formano il genio per la Musica. L' estro è un fuoco, che per così dire riscalda interiormente, e ci fa provare, anche nel conversare ordinario, certe vivissime agitazioni dell' animo, colle quali può ognuno misurare, come con un termometro, il grado dell' estro suo. Io non terrò giammai per uomo di estro quello, che legga la Zenobia, o l' Attilio Regolo del Metastasio cogli occhj asciutti. Dopo qualche tempo che si sia lo Scolare esercitato nel contrappunto, dalla facilità o stento nell' inventare nuove armonìe e melodìe, meritevoli della lode del Maestro, scorgerà facilmente fin a qual segno sia la sua fantasia feconda.

Non è così facile di conoscere il proprio gusto, che consiste in delicatissime sensazioni, che non possono sentirsi senz' avere assuefatti i sensi al minuto e riflessivo esame degli oggetti. Ecco però la maniera che potrà tener lo Scolare per conoscere in questo punto se stesso. Senta diverse composizioni, senz' avere per anche notizia de' loro Autori, nè della stima che di tali composizioni fanno i buoni Professori di Musica: dia poi il suo giudizio; se questo per lo più si conforma col giudizio de' Pratici, non dubiti d' annoverarsi tra le persone di gusto. Se per queste e simili vie giugne lo Scolare a conoscere, averlo la Natura nel formarlo riguardato con mal occhio, lasciandolo scarso di estro e di gusto, non volendo per altro accrescere la moltitudine de' Professori nati per rovina della Musica, si asterrà da esercitarla.

II.

Sull' esercizio del canto.

Presupposte le doti di Natura, prima che lo Scolare intrapren-

da

da lo ſtudio del contrappunto, ſi eſerciterà nel canto. Non già perchè ſia ciò neceſſario per evitare gli errori ſoſtanziali di armonìa, che da queſti ſi ſalverà colle regole del lib. 3; ma ſolo per formare il guſto. Ed il canto li ſarà di giovamento, ancorchè non abbia intenzione di comporre ſe non Muſica ſtrumentata. Gli ſtrumenti ſono riguardo alla voce umana l' iſteſſo che le pitture riguardo a gli oggetti naturali; e ſiccome un Pittore, che faceſſe ſtudio ſopra le pitture ſenza volgere giammai lo ſguardo a gli oggetti naturali, difficilmente copiarebbe al vivo la Natura; egualmente il Compoſitore di Sonate, che non abbia guſto ſul canto della voce umana, difficilmente comporrà di buon guſto.

Quanto gioverà al Compoſitore l' avere qualche lume, e pratica di tutti gli ſtrumenti; altrettanto converrebbe, che lo Scolare, prima di ſaper cantare, e comporre con buona grazia per la voce umana, l' ignoraſſe tutti, e ſe poſſibil foſſe, neppur li ſentiſſe. Gli ſtrumenti ſono un' artifizioſa imitazione del canto, e però ſtanno bene a loro molte coſe, che per quello ſono affettazioni: ſiccome i colori artifiziali che piaciono in un ritratto, poſti nel viſo d' una femina ci muovono a nauſea. Ma per diſgrazia della Muſica comunemente ſi tiene un metodo del tutto contrario: gran parte de' Maeſtri di canto ſono puri Sonatori di cembalo, e così interviene pur troppo ſpeſſo il far cantare la voce umana a guiſa di ſtrumento; ſenza riflettere, che la Natura non à avuto il penſiero di adattare l' infleſſioni della voce a' movimenti della mano. Io vorrei però che lo Scolare cominciaſſe a cantare ſulle compoſizioni di ſtile a cappella degli Antichi; che oltre all' eſſere faciliſſime da cantarſi, ſono attiſſime per acquiſtare la ſemplicità e naturalezza della modulazione. Poi intraprendeſſe i Solfeggj del Leo, e d' altri eccellenti Maeſtri, che hanno con rifleſſione formato una ſerie ben ordinata di lezioni di canto. Ma il ſottoporſi ad un Sonatore di cembalo, che ſenza metodo, ſenza ſtudio, e ſenza principj compone

pone capricciosamente i solfeggj, è un metodo, che basta riflettere a' frutti, per conoscere di quanti mali sia sorgente.

III.

Sullo stile.

Se lo Scolaro è dotato di genio, e studia con buon metodo il canto, ed il contrappunto, si formerà da se stesso uno stile elegante così proprio di lui, che farà distinguere le sue composizioni da ogni altra. I Compositori triviali non hanno per lo più carattere di stile, ora par che imitino quest'Autore, ora quello, ed i loro componimenti sono fatti a guisa de' mosaici vecchi, ne' quali si scorge la commessura de' frammenti di diversi colori. Ma ne' componimenti di un Maestro di genio, benchè siano di diverso genere, l'uno di stile pronto, veemente, e concitato, l' altro d' una melodìa placida e gioconda, v'ha sempre un non so che, che fa dire agl'intendenti di Musica, questo è lo stile del Pergolesi, quest'altro del Marcello, quello del Clari. Nè par formar carattere di stile v'abbisogna proporvi d' imitare Autore alcuno determinato, che per nuove e diverse vie si può tendere alla somma eccellenza d'ogni arte. Un genio creatore fecondato colle melodìe delle composizioni scelte, si forma da se stesso uno stile tutto nuovo, come il buon Architetto dalle rovine di diverse case ne forma un'altra di nuovo disegno.

Accaderà tal volta che lo Scolare si senta come per istinto portato ad imitar qualche Autore. Allora dovrà secondare questo istinto, purchè quell' Autore sia eccellente, e l' imiti senz' affettazione; che non è da biasimare, anzi è di somma lode degna la perfetta imitazione. Tuttavia siccome la natura del genio dipende da molte e quasi infinite circostanze della macchina, e dello spirito, la perfetta conformità di gusto e di stile fra due Autori eccellenti di rado, e forse mai si è veduta. Per questo generalmente il Maestro dovrà considerar la natura dello Scolare, e senza forzarlo all' imi-

imitazione, condurlo dove quella lo guida: altrimenti guasterà la virtù di quell' ingegno, ed impedirà il profitto, che avrebbe da se stesso fatto lo Scolare, prendendo per Maestra e guida la Natura.

I V.

Non ostante che l' udito sia il giudice naturale della Musica, egli ci tradisce più volte, e ci fa tenere in grande stima composizioni di vilissimo prezzo; siccome la vista, che è il guidice naturale della grandezza de' corpi, ci rappresenta alle volte come cose grandi le picciole, e le picciole come grandi. Se l'udito non s'ingannasse nel giudicio sulla Musica, sempre sarebbe stata in usanza la Musica di buon gusto. Prende egli occasione di tradirci da una massima per altro verissima, ed è che la Musica è stata dalla Natura formata per dilettare l'udito. La Musica certamente ci vien ispirata dalla Natura con rapporto al diletto dell' udito; ma questo diletto non è nell' intenzione della Natura se non un mezzo per ottenere il primario scopo della Musica, che è concitare gli affetti del nostro animo: onde per quanto la Musica diletti l' organo materiale dell'udito, se non commuove gli animi, manca dal suo fine, ed è in conseguenza Musica di mal gusto. La Natura ancor à formato l' organo dell' udito con attitudine a diletterarci colle figure della Retorica; col fine però, che allettato l'uomo da esso diletto, porga mente a' ragionamenti capaci di convincere l' animo. Ma siccome il popolo non suol maturamente riflettere al fine delle cose, stimò assai ne' secoli barbari l'eloquenza ampollosa, che piena di figure di parole, senza nervo nè sostanza, dilettava transitoriamente l'udito. Così si sentono ancora lodare alcune composizioni di Musica, o perchè fanno gran fracasso, o perchè sono piene di certi avviluppamenti di note, che fanno scontorcere i Cantanti. Non deve dunque lo Scolare fidarsi ciecamente dell' udito;

Sull'udito.

oltre

oltre al diletto di esso, deve ricercar colla Musica d'eccitare nell' animo qualche affetto.

V.

Conclusione.

Lo Scolare ben fondato nella teorica del lib. 3, ed esercitato nel canto e nel contrappunto secondo il metodo prescritto in questo Libro, s'egli non è per altro scarso di genio, diverrà infallibilmente buon Compositore. Qualor sia egli arrivato a comporre con eleganza nello stile semplice, la Natura stessa li suggerirà per altri stili quelle soavissime melodìe, che commuovono, inteneriscono, infiammano, e levano gli animi insino al cielo. Potrebbe anche in questo punto essere ajutato con una copiosa teorica sulla natura de' nostri affetti, sulla convenienza che essi hanno colle sensazioni dell' udito, e sulle melodìe più atte ad eccitare ciascheduna passione in particolare. In fatti era stata mia intenzione aggiungere a questa prima Parte un altro Libro sull'Eloquenza della Musica, come avrei fatto, se la gran copia d' idee, che al voler trattar di questo punto, mi si fecero innanzi, non mi avesse fatto venir il pensiero di trattarlo in uno scritto separato; quale spero eseguire, se conoscerò che il Pubblico riceverà di buon grado questa mia opera, e se le vicende della vita umana non avranno tanta forza a troncare il filo della mia intenzione.

FINE DELLA PRIMA PARTE.

PARTE

Qui feros cultus hominum recentum
Voce formasti. *Hor. lib. 1. od. 9.*
Franc. Arnaudies inv. et delin. *Ioan. Brunetti inc.*

PARTE SECONDA

DEL PROGRESSO, DECADENZA, E RINNOVAZIONE DELLA MUSICA.

SE la lingua s'accordasse sempre col cuore, e non si fossero gli uomini convenuti di chiamare prudenza la finzione, il loro interno sarebbe a tutti manifesto. Ma benchè per questa studiata malizia riesca a ciascuno il nascondere i vizj dell'animo, e far pompa delle virtù che non à, ella però non basta a mutar le qualità naturali della lingua che parla tutto un paese, non essendo possibile, che un Popolo barbaro e

guerriero usi nel parlare di quelle grazie, che sono proprie d' un altro Popolo culto e dedito a' piaceri. Generalmente la diversità de' linguaggj dipende come da prima causa dalla diversità de' caratteri nazionali, e questi traggono la prima origine dalla diversità de' climi. Gli abitatori delle montagne fredde ed alpestri sono generalmente di complessione più forte e d' animo più valoroso che non gli abitatori de' paesi bassi e temperati: e dalla storia sappiamo, aver molte nazioni colla mutazione di clima cambiata natura. Le stesse leggi de' Popoli hanno certa convenienza colle qualità di ciascun clima; benchè unitamente dipendano dal carattere de' Conquistatori, dal comercio con altre nazioni, dalla Religione, dalle guerre, da' trattati: delle quali cose insieme col clima si forma la costituzione politica, la quale occultamente influisce nell'educazione de' fanciulli, ispirando loro l' inclinazioni convenienti a ciascheduna Repubblica; e da queste generali inclinazioni si forma il carattere nazionale. Non intendo per questo che gli uomini d'uno stesso Popolo siano tutti d'uno stesso carattere; che le cause del carattere generale d' una nazione sono poi modificate dalle particolari circostanze di ciascuna famiglia, ed anche di ciascun individuo. Per questo, e perchè la Natura senza differenza di nazioni à posto in tutti gli uomini i medesimi semi di virtù e di vizio, si trovano in ogni nazione uomini d'ogni sorte; ma non perchè un Italiano forse sia più guerriero di molti Tedeschi, o un Tedescho più astuto di molti Italiani, si deve per ciò negare quella generalità di carattere, che regna nel maggior numero. Oltrechè nello stesso esercizio delle inclinazioni comuni a tutta la specie umana si nota per lo più certa proprietà nazionale, che caratterizza diversamente un medesimo vizio o una medesima virtù. A cagion d' esempio: tutti gli uomini sono dall' interesse portati all' acquisto delle ricchezze; ma quando ne sono in possesso, il Tedesco le conserva, il Francese le moltiplica, l' Inglese le spende, lo Spagnuolo ne fa pom-

pompa, l' Italiano se le gode. Questa diversità d'agire e di pensare deve raffigurarsi nel modo di parlare, che è la copia più naturale de' pensamenti e dell' inclinazioni, e per tanto del carattere nazionale. E siccome i suoni musicali sono, come si provò nel lib. 2 della prima Parte, i medesimi accenti, che si usano nel parlare, dall' uso di questi accenti insieme colle altre circostanze, che formano il carattere nazionale, si potrà rilevare il gusto per la Musica di ciascuna nazione. Ed eccovi l' argomento di questa seconda Parte; cioè confermare cogli effetti l'origine della Musica stabilita nella prima, dando un breve ragguaglio della loquela e del canto delle nazioni a noi più propinque, l'uno e l'altro conformemente a'loro rispettivi caratteri. Non per questo mi pongo sulle spalle il carico di far la storia delle lingue e della Musica, che comprendo quanto sia difficile lo scrivere una storia di cose, sulle quali à consumato il tempo le più necessarie memorie; e quelle ancora, che ci restano, sono piene di confusione e di contraddizioni. Il mio proposito solo è far alcune riflessioni sulle più certe e generali notizie delle lingue e della Musica per dimostrare, che quantunque la Musica sia stata sempre sostanzialmente l' istessa, il suo gusto à variato dopo la fondazione d'Atene colle lingue e colle nazioni, che successivamente hanno populato l' Europa.

Omnia Jupiter Argos transtulit. Virg. Æn. lib. 2.

Franc. Arnaudies inv. et delin. *Ioann. Brunetti inc.*

LIBRO PRIMO

DEL PROGRESSO DELLA MUSICA.

LO ſcarſo lume, che abbiamo, ſulla poesìa delle nazioni orientali non ci permette far ſe non deboliſſime conghietture circa la loro Muſica. Per queſto daremo principio alle noſtre rifleſſioni da' Greci, de' quali conſerviamo ancora molte arti, riti, e coſtumi. Vero è mancarci ciò che ſarebbe più al noſtro intento, voglio dire una compoſizione di Muſica greca da poterſi eſeguire da' noſtri Muſici. Tuttavia pe' coſtumi de' Greci, per la loro lingua e poesìa, e pe' diſcorſi de' Filoſofi ci verrà tal volta fatto di dar a conoſcere in generale l' indole della Muſica greca.

CAP. I.

CAP. I.

Dell' origine, coſtumi, e linguaggio de' Greci.

I.

Origine de' Greci.

GLi Europei ſono tenuti a riſpettare ne' Greci i Maeſtri delle moderne arti, riti, e coſtumi; ma queſto riſpetto non deve impedire il tenerli per la nazione più menzognera che ſia ſtata mai al mondo, ed ambizioſa di farſi ſtimare più di quello ch' era. In particolare parlando i loro Storici dell' origine delle gran città ci vogliono perſuadere, aver Iddio fabbricato colle proprie mani quelle della Grecia; mentre ſuppongono Roma ed altre celebri Capital del mondo formate dal concorſo de' malfattori. Per queſta cauſa non ſi può ricavare da' loro ſcritti, qual ſia ſtata l' origine di quella ſomma eccellenza, a cui pervennero in Grecia le arti. Confrontando però i racconti de' Greci con altre più certe notizie dell' Aſia, ſi ſcorge eſſere ſtata la Grecia, come la maggior parte dell' Europa, abitata da uomini ſalvatici, quando già nell' Aſia fiorivano i più poderoſi Imperj. Poi eſſendo l' Aſia veſſata con crudeliſſime guerre, ſi formarono molte colonie, che per fuggire quelle calamità ſi trasferirono all' Europa, e la conquiſtarono e popolarono come gli Europei hanno poi conquiſtato e popolato l' America. Singolarmente quando Davide depredò con glorioſe conquiſte la ſpiaggia del Mediterraneo, molte famiglie della Fenicia e dell' Egitto, che erano i Popoli più culti di quei tempi, trapaſſando il mare giunſero in Grecia, e cominciarono a comunicare a gli abitatori di eſſa la cultura, che era già antica nell' Aſia (1).

La

(1) Secondo gli Storici greci molto prima di Davide fiorivano già nella Grecia le armi e le lettere. Ma ſiccome la cronologia di quei tempi, come à dimoſtrato il Neu.

I I.

Prima cultura de' Greci.

La colonia che secondo il testimonio degli Antichi si fece più rispettare nella Grecia, fu quella che da Fenicia condusse Cadmo, la qual colonia era composta di gente sommamente abile ed esperta. Conteneva la Fenicia le due gran Città di Tiro e Sidone celebri per le manifatture, e per il commercio di mare e di terra. Ed oltrechè il comercio rende generalmente gli uomini industriosi ed umani, diedero ancora i Fenicj opera alle lettere, tanto che sono da molti tenuti per inventori dell' alfabeto, e dell' arte di leggere e scrivere. Una tal colonia fu certamente attissima a dar principio alla cultura della Grecia; che trovata da' Fenicj parte disabitata, parte abitata da famiglie disperse, furono queste radunate da quelli, e ridotte a vita civile. Dicesi ancora aver Cadmo formato il primo abbozzo della lingua greca con sedici lettere, che portò dalla Fenicia, le quali furono poi accresciute fin al numero di ventiquattro parte da Palamede, parte da Simonide. Cose sono queste troppo re-

Neuton, à bisogno di gran riforma, e quasi tutta si fonda in testimonj di Autori degni di pochissima fede, pensai un tempo acquistar sulla storia antica qualche nuovo lume con questa riflessione: la sperienza ci mostra fin dove si estenda la virtù de' corpi inanimati per produrre certi effetti; e la sperienza raccolta dalla storia certa ci deve pur dimostrare fin dove si estenda la forza o la debolezza dell' uomo per fondare nuovi Imperj, conservarli, e rovinarli. Or questa sperienza c' insegna, che un paese, dominato una volta da qualche Potenza, non è ritornato mai più allo stato di natural anarchìa, in cui fu ritrovata la maggior parte dell' America. E poichè quella parte dell' Asia, nella quale fiorirono gl' Imperj di Assiria, Media, Persia, e Caldea ne' tempi più propinqui alla Monarchìa ebrea era, come fu trovata l' America, partita in un' infinità di piccioli Regoli, è da credere, essersi formati i suddetti Imperj contemporaneamente colla Monarchìa ebrea: e che le maravigliose conquiste di Belo, Semiramide, Nino, ed altri simili Eroi dell' Asia sono favole inventate per contrapporle a quelle de' Greci. Su questo principio m' avrebbe forse dato l' animo di riformare la storia antica, se le memorie raccolte a questo fine non mi fossero andate a male in un naufragio.

recondite perchè se ne possa aver certa notizia; ed a me pare, che essendo stato sempre uso degli Asiatici lo scrivere cominciando dalla man dritta, così pur avrebbero scritto i Greci, se fossero stati in questo punto ammaestrati da Cadmo.

Dicesi ancora aver Cadmo portato seco la sua Sposa Hermonìa amante della Musica, e destrissima in sonare il flauto; e che da essa derivi il nome musicale di *armonìa*. Per me non sarebbe maraviglia, che l'Europa fosse debitrice al sesso feminile del soavissimo dono della Musica. Certo è che o stimasse Cadmo la Musica necessaria per ammansare i Greci, o che la sua Sposa avesse la virtù propria del sesso di far agire tutti a modo suo, i Fenicj adoprarono la Musica per addolcire la rustica condizione de' Greci. Fanno di ciò testimonio i primi Eroi della Grecia Mercurio, Apollo, Lino, Amfione, Orfeo, tutti i quali furono Poeti e Cantori; e Lino, che si crede inventore de' primi ritmi, fu quasi contemporaneo di Cadmo. Vero è che la storia di quegli Eroi è piena di favole: di Orfeo in particolare si racconta aver mansuefatto le fiere col canto; e d'Amfione aver fatto col medesimo camminare i sassi. Ma queste favole, dice Orazio nell'Arte poetica, sono velami, da' quali si comprende l'uso che fecero della Musica quegli Eroi per tirar gli uomini fuor delle selve, e ridurli a vita civile.

Il primo oggetto di quei primi Poeti fu risvegliare ne' Greci la natural inclinazione a credere, esserci sopra di noi Esseri invisibili amministratori del bene e del male, i quali però conveniva interessare cogli ossequj in nostro vantaggio. Questa idea, la quale rende gli uomini men feroci, animata colla soavità del canto imprimevasi altamente negli animi de' Greci, che per tanto concorrevano con piacere a sentire le cose, che di quelle Deità cantavano i Poeti. E che di questa sorte fossero quei primi poemi ne fanno fede gl' Inni attribuiti ad Orfeo, i quali benchè siano d'altro Autore, sono certamente d'un' antichità immemorabile. Attribuivano

vano i Poeti a gli Esseri invisibili i medesimi sentimenti, che volevano infondere ne' Greci. Per insegnare il reciproco riguardo necessario per vivere pacificamente insieme, fingevano molte Deità l'una subordinata all'altra, tra le quali fosse divisa la cura del Mondo: e siccome queste Deità si supponevano concorrere amichevolmente alla conservazione del Mondo, senza intromettersi l'una nel carico dell'altra, così davano i Poeti ad intendere dover gli uomini vivere in società, porgendosi scambievolmente ajuto, senza pregiudicare l'uno a gl'interessi dell'altro. E perchè l'amore che congiunge tra di loro i consorti, e questi co' figliuoli è il vincolo più soave e più forte della società, fingevano i Poeti Deità dell'uno e dell'altro sesso, avvivando con queste favole quella dolce fiamma, che rende le famiglie felici e tranquille.

Gli accennati poemi furono i primi semi della cultura de' Greci, e fecero divenire questi così vaghi della poesia, che per molti anni nulla si scrisse in prosa. Quanto v' abbisognava per l'istruzione del popolo si conteneva in versi, che tutto dì si cantavano: e questo esercizio della poesìa e del canto fece sì la voce de' Greci sommamente soave, e flessibile ad ogni modulazione; tal che nello stesso parlar ordinario si distingueva minutamente l' accento e la quantità delle sillabe; la qual armoniosa maniera di parlare vuol significare Orazio nell' Arte poetica, quando dice aver avuto i Greci da Natura il dono di parlare con bocca rotonda (2). S' aggiunga che le sublimi favole circa le Deità rapivano la fantasìa de' Greci, e la preparavano a quel divino entusiasmo, che fu sorgente di tante eccellentissime opere in ogni sorte di arti: e l' estro insieme colla legge di dover acconciare le parole al ritmo, fece ancora divenir il greco la lingua più traspositiva, che si sia mai parlato al mondo (3). Finalmente l' efficacia, con cui si voleva-

no

---

[2] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 5. artic. 3.

(3) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3

no esprimere gli amori ed i piaceri degli Dei, accrebbe in gran maniera la dolcezza della pronuncia e della lingua.

Queste proprietà della lingua greca si scorgono bastantemente non solo dagli scritti, particolarmente da' versi amorosi; ma ancora dalla sola material testura delle parole abbondantissime di vocali, le quali, come si disse altrove, rendono le parole soavi e flessibili. Anzi di questo modo di formar le parole con gran copia di vocali credo che siano stati i Greci l'inventori, mentre gli Orientali hanno sempre costumato di scrivere ogni parola con un ammasso di consonanti senza vocali. In particolare trovarono i Greci la maniera di congiungere due o tre vocali per formare il dittongo: le nostre lingue hanno certo questa sorte di sillabe; ma noi o ricaviamo un terzo suono confuso composto di due vocali, o non ne facciam sentire che una sola; i Greci però delicatissimi in ogni modo di modificare la voce, è da credere facessero distintamente sentire in una sillaba i suoni di più vocali, come con un tratto di arco si fa col violino sentire un' armonìa composta di più suoni.

I V.

Carattere de'Greci.

Le virtù non possono fra gli uomini sostenersi senza il contrapeso de' vizj contrarj (4): onde il figurarsi una città ricca d' ogni virtù senza vizio alcuno è un' idea vana e platonica. Le stesse leggi, che tendono ad avvivare ne' Cittadini qualche virtù, diventano alla per fine sorgente di molti mali: così le leggi, che assicuravano la pubblica libertà di Roma, armarono i partiti che la soggio-

 ga-

(4) Al nome di *virtù* si dà più o meno estensione secondo l'idee ed i costumi di ciascuna nazione. Tuttavia possono alcune operazioni dell'uomo chiamarsi assolutamente *virtù*, perchè da tutte le nazioni sono reputate degne di lode, come l'umanità, la generosità, la giustizia, il coraggio, l'uso moderato de' piaceri, nel quale alcune nazioni comprendono l'esercizio delle arti di gusto, che però sono chiamate *virtù*.

garono; ed il trono de' Califi non farebbe mai venuto nelle mani de' Turchi, fe quelli per timore di perderlo non fi foſſero troppo affidati alla guardia di queſti. Or le leggi delle Repubbliche greche fomentarono, come fi dirà nel feguente articolo, l'inclinazione de' Greci al canto, alla poesìa, e ad ogni arte di guſto; e così fatte leggi dovettero far la nazione copiofa di molte virtù e di molti vizj. Il guſto delle arti prefuppone un temperamento delicatiſſimo per fentire l'impreſſioni di piacere e diſpiacere; dalle quali poi rifultano nell' animo molti affetti e molte paſſioni. Gli uomini di sì fatto temperamento, fe l' inclinazione a' piaceri non è violenta, riefcono beniſſimo nell' efercizio delle arti, e fono altresì umani, affabili, finceri, e di buon cuore. Ma fe l' avidità de' piaceri è veemente, hanno in odio la fatica, e non amano fe non la mollizie: e qualora un tal carattere divien generale in un Popolo: le donne diventano lafcive fenza vergogna, gli uomini effeminati; fi adoprano mezzi indegni per vivere fenza fatica; il luſſo e la vanità rovinano le famiglie; e le cafe fono piene d' invidie, malivolenze, e cattivi coſtumi.

Non fi può dire che i Greci fiano ſtati onninamente di queſto carattere; al meno il governo non fu per molti fecoli da gli accennati vizj corrotto, che dalla ſtoria fappiamo aver i Greci tenuto in iſtima le virtù che tendono alla cultura dello ſpirito, all' oneſta recreazione dell' animo, alla proprietà della vita civile, ed alla gloria militare. Ma ſiccome rare volte fi trova nella moltitudine la temperanza d' animo, in cui confiſte l'accordo de' due fentimenti innati di proprio intereſſe e d' umanità (5), la natural inclinazione a' piaceri fece nafcere ne' coſtumi privati de' Greci molti vizj, come la lafcivia, l' invidia, la vanità, la finzione, il tradimento, la menzogna, i quali coſtumi, maſſimamente nel popolo d' Atene,

(5) Vedafi part. 1. lib. 2. cap. 2. artic. 4.

ne, non causavano quello scandolo o maraviglia, che avrebbe fatto in un popolo di carattere più austero. Fanno di ciò testimonio la gran copia di poesìe greche lascive, che ancora si conservano; la perfidia greca biasimata da tutti gli Antichi; i privati mali costumi di quegli stessi Filosofi, che negli scritti si mostravano tanto severi; l' uso libero della satira, che giunse a mettere in ridicolo con una comedia la virtù di Socrate; e sopra tutto i costumi attribuiti alle Deità, che si adoravano.

La Religione suol essere chiaro indizio dell' indole di ciascuna nazione. I Popoli di condizione fiera costumano adorare un idolo, che suppongono pigliarsi gusto di vedere spargere il sangue umano. I Popoli dell' Asia dediti alle conquiste adoravano Belo, Bacco, ed altri Eroi, che supponevano aver fatto strepitose spedizioni. Al contrario gli Egizj, superstiziosi nell' osservanza di minutissime leggi, credevano i loro Dei Autori delle medesime. L' istesso Mosè, dice S. Paolo, essersi attemperato in molte cose all' indole degli Ebrei. Riguardando a questo lume la Mitologìa greca, par che quella nazione non facesse distinzione tra il vizio e la virtù, mentre vi si trovano deificati l' amor lascivo, l' adulterio, la mollizie, la vendetta, l' odio, ed ogni altra sorte di vizj. Quel Bacco, che fece in Asia tante conquiste, in Grecia sposò Venere, e si diede tutto a bere e mangiare. I congressi degli Dei andavano per lo più a finire in banchetti, risse, ed adulterj; nè bastava il letto congiugale per salvare le femine mortali dall' impudicizia di qualche Dìo. Vero è che le favole de' primi Poeti non contenevano tali cose, le quali vogliono alcuni fossero poi aggiunte da altri Poeti per occultarvi qualche documento di Fisica, o di Morale. Che che sia di ciò, solamente a un popolo di costumi dissoluti si potea proporre la Morale o la Fisica sotto velami così scandalosi.

V.

Governo de'Greci.

I suddetti costumi avrebbero quanto prima dato i Greci in preda a' nemici stranieri, se il governo non vi avesse posto qualche freno, e fatto fiorire quelle virtù, che potendo stare insieme co' privati cattivi costumi bastano a mantener in vigore una Repubblica. Per determinar le virtù conducenti a questo fine, bisogna considerare, oltre alla natura del governo, come s' egli è monarchico, aristocratico, o democratico, qual vantaggio si propongono le leggi ricavare da' costumi de' Cittadini, che in una stessa forma di governo lo scopo delle leggi può essere molto diverso: così il presente governo di Olanda è, come fu già quello di Roma, democratico; eppure Roma teneva posta la mira nell' Imperio universale, e l' Olanda solamente invigila sul comercio. Ciò supposto, la Grecia fu spartita in molte Repubbliche, che la maggior parte del tempo si governarono aristocraticamente. Tutte avevano in mira l' abbassare l' orgoglio degli Asiatici; e però tutte procuravano di mantener in vigore la disciplina militare. Con tutto ciò ciascuna fomentava qualche particolare virtù trascurata dalle altre, come gli Spartani, i quali erano nel modo di vivere austeri sopra tutti gli altri Greci. Queste particolari differenze si riunivano nel fine principale della Repubblica d' Atene, la più fiorita di tutte, che era far i Cittadini ricchi e gloriosi coll' esercizio delle arti. Per questo le leggi, benchè ponevano ostacolo a' perniziosi effetti de' cattivi costumi, lasciavano i Cittadini in libertà di goder de' piaceri, e stimolavano la vanità perchè ognuno si segnalasse in qualche mestiere.

Il principale stimolo della vanità greca furono i giuochi pubblici, stabiliti sull' esempio d' Atene in quasi tutte le gran Città. Si premiavano in questi giuochi le virtù militari, come lottare,

cor-

correre, combattere; e facendo servire la Poesìa e la Musica ad immortalare i nomi de' Vincitori, avevano anch' esse il loro premio. Appena v' era Cittadino ben nato, che non vantasse qualche virtù di quelle, che si esercitavano ne' giuochi pubblici: e celebrandosi questi in diverse stagioni dell' anno, quando in una Città, quando in altra, molti Greci andavano in giro per questi giuochi col fine di ritornar alla patria carichi di premj e di gloria.

Erano per tanto i Greci nella condizione di quelli, che o per genio, o per interesse, o per ambizione di gloria faticano nell' esercizio delle arti; ma sono per altro di dissoluti costumi. Il governo tollerava i vizj privati, purchè non si turbasse la quiete pubblica, e s' esercitassero le virtù convenienti al suo intento. Anzi dagli stessi vizj proponevasi ricavare molti vantaggi. Gli amori disonesti diedero quegli eccellenti poemi, da' quali sono tanto più lontani i nostri, quanto che le nostre passioni sono tenute a certi riguardi, che non avevano i Greci. La vanità non solo stimolava gli Artefici, ma faceva altresì fiorire certo moderato lusso riguardante le opere di buon gusto, come fabbriche, pitture, statue, e simili cose. Per fomentare questo vantaggioso orgoglio fingevano gli Scrittori i racconti in lode della Grecia, e vituperio delle altre nazioni, i quali sarebbero già sepolti nell' obblìo, se non fossero così divinamente scritti. L' istessa vanità rendeva i Greci invidiosi e maledici; nè altrove è stato così libero l' uso della satira, come fu in Atene; ed attesi i costumi del popolo saviamente la permetteva il governo, poichè se la satira è dall' un canto sfogo dell' invidia, dall' altro pone freno alla dissolutezza. Tuttavia non potendosi sostener veruna Repubblica senza l' apparenza al meno della vera virtù, quando la virtù di Socrate fu messa in ridicolo, il governo proibì far nominatamente nel teatro la satira di persone riguardevoli. La mancanza ancora di fede tra i particolari era reputata utile dal governo per farli astuti ed ingegnosi; e fu questo principio

cipio erano permesse in Sparta le ruberìe. Vero è che i Filosofi, stando a seder nelle Scuole, ragionavano divinamente sulla virtù; ma questi erano be' discorsi, che il popolo andava a sentire più per prurito di parlar di tutto, che per voglia di far bene.

La gelosìa che v' era tra Greco e Greco, regnava altresì tra Repubblica e Repubblica: gli Ateniesi biasimavano le ruberìe degli Spartani; e gli Spartani riguardavano con mal occhio la vita dissoluta degli Ateniesi. Però le guerre fra gli stessi Greci furono frequentissime: ciascuno si teneva attaccato alla sua Repubblica; e sempre vi mancò la concordia di volontà necessaria per formar un corpo di nazione soggetto alle medesime leggi. Nè la forza d' una sola Repubblica potè mai crescere al segno di soggiogare le altre, perciocchè la virtù militare era dentro di Grecia contrastata da' vizj, e dall' esercizio delle arti, che in fine la superarono, talchè dopo d' aver Alessandro Magno soggiogata l' Asia, i Greci divennero sommamente vili. Furono dunque i Greci ricchissimi di quelle virtù, che servono a' piaceri della vita, e fecondissimi de' vizj, che guastano co' costumi il cuore.

C A P. I I.

Della Musica de' Greci.

I.

Inclinazione de' Greci alla Musica.

LA general inclinazione de' Greci ad ogni sorte di piaceri colle belle disposizioni della lingua li fecero così vaghi della Musica, che fu questa reputata degna dell' attenzion del governo, e parte essenziale dell' educazione. Stimavasi la Musica necessaria per formar i Cittadini umani e civili; e della rustichezza de' Canaiti abitatori d'una Città dell' Arcadia, non trova Polibio altra causa se non

non il non aver essi avuto per la Musica l' affezione, ch'era comune a gli altri Arcadi di costumi soavissimi. I Filosofi ed i Leggislatori lasciarono scritte molte leggi riguardanti la Musica, acciochè questa servisse a formar i costumi de' Cittadini convenientemente allo spirito di ciascuna Repubblica. Per questa causa gli Spartani, che erano di costumi più austeri, vietavano severamente la Musica troppo molle; ma in Atene, siccome tutto era lecito in materia di costumi, tutto pur era lecito in materia di Musica. Per incoraggire i Cittadini all'esercizio di essa, oltre a' premj dati a' Cantori ne' giuochi Olimpici, ne' Baccanali non s'esercitava altra virtù se non il canto: ciascuna Tribù mandava a' detti giuochi i suoi Cantori, e quello che per sentenza de' Giudici riportava il vanto, era premiato con una ricchissima tripode. Or ognun può figurarsi con qual impegno si farebbero queste cantate, nelle quali s' interessava tutto il popolo, perchè ricadesse nella sua tribù la gloria del premio.

Con queste mire del governo non è maraviglia, stimasse Platone la Musica parte essenziale dell'educazione, determinando fin a qual segno debba impararla un giovane. E due uomini singolari, che la disprezzarono, ebbero in fine occasione di pentirsene: l' uno fu Socrate, che più austero di quel che si conveniva a' costumi d'Atene, trascurò affatto la Musica; ma alla fine conoscendo la sua necessità, nell' età di sessant' anni si mise ad imparare la lira. L' altro fu Temistocle, egual Filosofo che Capitano, il quale trovandosi in un banchetto, e presentatagli secondo il costume la lira, disse francamente di non saperla sonare; ma le sue gran vittorie non lo salvarono dal disprezzo, che ne fecero i circostanti della sua rustichezza. E vedasi in questo un esempio della forza de' pregiudizj nazionali: se Fabio, o altro de' più antichi Capitani romani fosse stato veduto in un banchetto sonare la lira, avrebbe senza dubbio oscurata la gloria delle sue vittorie; ma in Atene, perchè il nome d'un Capitano fosse riverito, doveva egli coll'una mano maneggiare la spada, e coll'altra la lira.

II. La

I I.

La Musica nacque e si perfezionò tra i Greci unitamente colla poesìa; che sebbene negli ultimi secoli d'Atene v'erano i *Rapsodi*, che cantavano gli altrui componimenti poetici, sul principio l'istesso fu presso a' Greci Musico che Poeta: per questo fu dato al poema il nome, che conserva ancora, di *Canto*; ed i ritmi poetici, come si provò nella prima Parte, erano altrettanti Tempi musicali, che indifferentemente servivano a rendere armonioso il canto e la lettura de' poemi (1). Cominciò a coltivarsi il canto colla poesìa negl' Inni cantati nelle feste in lode degli Dei, e degli Eroi; il qual canto era senza dubbio semplice, invariabile, ed adornato, come la nostra Liturgia, di molti intercalari cantati dal popolo. La Musica dunque non fece il suo gran progresso col canto degl' Inni; dov'ella giunse al termine della sua perfezione fu nel teatro. Il primitivo teatro greco si componeva d'una truppa di rustici, che dopo la vendemmia cantavano ballando le lodi di Bacco; e da *Trogos*, che significa *vendemmia*, ne nacque il nome di *Tragedia*. Tespi circa l'Olimpiade 70 adunò una compagnìa di Ballerini e Cantori infino al numero di cinquanta, i quali giravano sopra un carro per le Città cantando le Tragedie composte dallo stesso Tespi: e perchè il popolo s'era già infastidito delle lodi di Bacco, egli vi sostituì le azioni d'altri Eroi favolosi, e fece propria della Tragedia la sublimità dello stile e dell'argomento. Quella truppa di villani, che componeva la prima Tragedia, si riposava del canto col far la satira de' circostanti; ma Tespi riformò quest'abuso, introducendo un personaggio, che recitasse un episodio appartenente allo stesso argomento della Tragedia. L'episodio si slungò a poco a poco, accresciutosi il numero

(1) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 4.

mero de' suoi personaggj; di modo che alla fine divenne egli la parte principale della Tragedia; ed il coro celebrava col canto le virtù rappresentate nel dramma, che è la forma della Tragedia usata a' tempi nostri: colla differenza però che i nostri drammi col titolo di Tragedia nè s'eseguiscono, nè possono eseguirsi cantando; le Tragedie de' Greci corrispondono a' nostri drammi in Musica; l' episodio si cantava a guisa de' nostri recitativi; ed il rimanente a guisa delle nostre Arie e duetti.

L' episodio satirico della Tragedia rustica era troppo conforme coll' indole de' Greci, perchè interamente fosse mandato in disuso. Da questo episodio derivò la Comedia, il di cui Soggetto fu sul principio la satira di persone conosciute, il qual abuso si stimò degno di riforma, allorachè Aristofane rappresentò una Comedia per far ridicola la virtù di Socrate, il quale trionfò dell' insolenza del Poeta e del popolo stando in piede avanti al teatro, mentre si rappresentò la sua Comedia. Raffrenata dal governo questa libertà, l' istesso Aristofane trovò la maniera di far la satira de' particolari senza nominarli; e riprovato ancora dal governo quest'abuso, l'urbanissimo Menandro diede principio alla Comedia chiamata *nuova*, nella quale criticavansi i costumi in generale, senza prendere di mira verun particolare. Dubitano alcuni Eruditi che le Comedie greche si rappresentassero cantando. Egli è certissimo aver avuto la Musica nella Comedia antica più parte che nella nostra: tutte le Comedie di Terenzio portano in principio il nome del Compositore de' Modi o sia della Musica. Poterono dunque le Comedie cantarsi a guisa delle nostre burlette: al meno la loro recita si facea con un tono di voce così chiaro e sonoro. che potea essere sostenuta dagli strumenti (2). Sopra tutto l' orchestra interponeva qualche concerto o sinfonìa adattata al Soggetto della Comedia; se quello era d' intreccj

 amo-

(2) Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 3. artic. 3 e 4.

amorosi, la sinfonìa era amorosa; e patetica, se il Soggetto era patetico: così nella Comedia di Socrate la sinfonìa dovette cominciare con un *adagio* affettatamente sodo, messo poi in ridicolo con un *allegro*.

La poesìa lirica, che prende comunemente per argomento l'espressione di qualche affetto o passione, è la più adatta a mettersi in Musica; e per conoscere lo stato di questa in un secolo, o nazione, basta considerare lo stato di quella. Il lusso della Musica non entrò in Roma infino a' tempi della decadenza della Repubblica, allorachè nacque il Principe de' Lirici latini Orazio Flacco. Appena vi è un componimento poetico de' nostri secoli barbari, degno del nome di lirico, ed a tenore di ciò la Musica di quei tempi fu barbara. Oggi però che la Musica è giunta alla somma perfezione, à portato ad egual grado il gran Metastasio la poesìa lirica. Su questo riflesso si comprende qual sia stata la Musica greca, allorachè fiorirono in Atene tanti eccellenti Poeti lirici, nelle di cui odi si veggono divinamente espressi tutti gli affetti, a che può essere sensibile il cuore umano; le quali odi non si sarebbero certo cantate, se la Musica non fosse stata capace d'avvivare quegli affetti. Ognuno può figurarsi, qual sarà stato il canto di Saffo Poetessa e Cantatrice così appassionata, che amava ciecamente senza differenza di sessi, mentre cantava le sue proprie passioni. Nè dobbiam figurarci la poesìa lirica ristretta a quei piccioli componimenti, che portano il titolo di *Odi*; la Tragedia, per esprimere col canto le gran passioni, usava spesso dello stile lirico; al quale pur si devono rapportare le Arie de' nostri drammi in Musica. Io non addurrò in prova dell' eccellenza della Musica greca i maravigliosi effetti, che le attribuiscono gli Antichi; tuttochè li stimo possibili non solo nella Musica antica, ma anche nella moderna. Che che sia della verità di tali racconti, l'indole de' Greci, e della loro lingua, il loro delicatissimo gusto colla somma affezione per la Musica sono fonda-

damenti bastevoli per supporre la loro Musica di tanto superiore alla nostra, di quanto il nostro gusto, le nostre lingue, e le nostre passioni sono inferiori a quelle de' Greci.

III.

Opinione del Signor Burette rifiutata.

Così c' insegna a conghietturare il buon senso sopra la Musica greca; contra la quale però s' è formato a dì nostri un partito di uomini eruditi, i quali la riducono ad uno stato molto più infelice di quello, in cui ella fu ne' nostri secoli più barbari. E lasciando gli Autori de' passati secoli, che hanno discussa questa materia, si può riputare capo del moderno partito il Signor Burette membro dell' Accademia delle belle lettere di Parigi (3). I Greci, dice il lodato Autore, non connobbero il contrappunto; e senza il contrappunto, conclude, la loro Musica non solo dovette essere priva affatto di armonìa; ma altresì scarsissima di modulazioni; e lo conferma colla lira di Terpandro e d' Olimpio, la quale si componeva solamente di quattro corde. Oltracciò benchè concede a' Greci più di mille e seicento note musicali, queste, soggiunge, solo accennavano il Modo e le corde; ma non il tempo o la durata dell' intonazione, come fanno le nostre note, che però sono attissime a variare la modulazione. Il valore delle note greche, dice, si prendeva unicamente dalla quantità delle sillabe: queste erano o lunghe, o brevi; ed in conseguenza la Musica non potea usare se non di due note, l' una doppia dell' altra, senz' arpeggi, vocalizzazioni, trilli, nè altri moderni abbellimenti. Su questo principio trasporta l' Autore alla nostra Musica tre Inni greci ritrovati fra le carte di Usserio (4), adoprando solamente Semiminime e Crome, queste per le silla-

(3) *Memoir. de l' Acad. roy. des Inscript. & bell. Letter. tom. 4. su la sympho. des Anciens.*

(4) Questi Inni furono pubblicati la prima volta da Vincenzo Galilei nel 1581, e tra-

ſillabe brevi, quelle per le lunghe, in numero eguale al numero delle ſillabe delle parole. Concede nondimeno alla Muſica greca l'eſpreſſione; non tanta però, che non iſtimi favoloſi i maravglioſi effetti, che le attribuiſcono gli Antichi. In particolare ſtima inſufficiente la ragione addotta da Polibio della ruſtichezza de' Canaiti: che una Muſica così meſchina, qual ſi figura egli la greca, non potea rendere i coſtumi ſoavi ed umani.

L'erudizione del Signor Burette non à per il buon ſenſo tanta forza, quanta queſta ſemplice rifleſſione: poſſibile che i Greci di guſto così delicato in ogni altr'arte che coltivarono, ſiano ſtati così barbari nella Muſica, che coltivarono ſopra ogni altr'arte? Eglino parlavano una lingua ſoaviſſima, fleſſibile alle più delicate modulazioni e diviſioni di tempo, erano fecondiſſimi di affetti, che ſi ſtudiavano d'eſprimere colla poesìa e col canto, colla poesìa riuſcì loro d'eſprimerli in una maniera inimitabile; ma col canto non giunſero giammai a fare le modulazioni, che fa uno de' noſtri più ruſtici Contadini. Saffo, quella femina appaſſionata, piena di eſtro e di fuoco, cantava le ſue paſſioni ſul guſto delle noſtre Antifone e Graduali. Queſto è veramente penſare da Greco, mentre ſappiamo che i Greci non facevano ſtima ſe non delle coſe della propria nazione. E con qual fine adduce il Sig. Burette la lira greca di quattro corde? Egli ſuppone che i Greci, sforniti d' ogni ſcienza di contrappunto, accompagnavano il canto all' Uniſono: onde ſe la

e traſportati alla noſtra Muſica, ſull' iſteſſo principio del Signor Burette, dal Cav. Ercole Bottrigari nel 1602. Vedanſi nel tom. 5 della citata Accademia di Parigi, e nel P. Martini Storia della Muſ. tom. 1. pag. 207. Io non ò ſtimato neceſſario traſcriverli, sì perchè la loro interpretazione mi ſembra falſiſſima, sì perchè, come confeſſa il Sig. Burette, ſono di data aſſai recente. E ſopra tutto il canto degli Inni non è più atto a decidere ſulla Muſica antica di quel che ſia atto a decidere ſulla moderna il canto delle noſtre Litanie.

la loro modulazione era ſcarſa, perchè la lira non avea ſe non quattro corde, il canto all'Uniſono colla lira ſi riduceva a modulare con due note per quattro ſuoni; ècco che l' argomento del Sig. Burette appunto perchè prova troppo, nulla prova. Di più oltre alla detta lira, ſonavano pure i Greci altri ſtrumenti di ſette, dieci, e più corde; ma dagli ſtrumenti nulla ſi può concludere, non ſapendoſi la maniera che tenevano di ſonarli. Sarebbe certo pe' noſtri Poſteri un bell' argomento contra la noſtra Muſica il violino, che pur non coſta che di quattro corde.

I V.

Gusto della Musica greca.

Suppoſta la Muſica greca qual ce la deſcrive il Sig. Burette, egli con ragione ſtima favoloſa la forza attribuitale dagli Antichi per eccitar e calmare le paſſioni. Ma i Greci non potevano fingere tali racconti ſenz' avere qualche idea che la Muſica foſſe capace di tali effetti: or da qual Muſica pigliarono queſta idea? A me par che non poterono pigliarla dalla nojoſa alternativa di Crome e Semicrome, che ci dà a ravviſare il Sig. Burette negli Inni da lui interpretati: le canzoni de' Selvaggi del Canadà hanno la modulazione più vaga di quei Inni.

Mi ſi dirà tal volta che il guſto delle arti è variabile: in un ſecolo piace ciò che in un altro ſi biaſima; ed in uno ſteſſo ſecolo la Muſica più applaudita da una nazione è nojoſa per un' altra. Queſto principio, che ben inteſo è certiſſimo, mal inteſo, come ſuol addurſi in queſto punto, riduce il guſto ad un puro capriccio, e mette in egual bilance gli urli de' Turchi co' gorgheggi degl' Italiani. Il guſto è un piacere (5); e non tutte le nazioni, nè tutti gl' individui d' una ſteſſa nazione poſſono riportar piacere da' medeſimi oggetti.

(5) Vedaſi part.1, lib.2, cap.2, artic.6.

getti. La compleſſione, l'educazione, l'idee, i pregiudizj diſpongono l'animo di ciaſcuno a dilettarſi più d'un oggetto che d'un altro. Ma tra queſta infinita varietà di guſti ve n'è uno, che ſi chiama *buon guſto*, il quale conſiſte nel piacere di vedere o ſentire eſpreſſa al vivo la Natura. Queſta in quanto è oggetto del buon guſto deve conſiderarſi come ſpogliata delle particolari circoſtanze provenienti dall' indole e dall' educazione, e ſolamente fornita delle leggi generali, colle quali ci moſtra la ſperienza regolarſi il Mondo. Se l' indole e l' educazione determinano l' individuo a dilettarſi cogli oggetti, che eſprimono al vivo la Natura, ſi forma il buon guſto: ſe quelle circoſtanze impediſcono il diletto ſu tali oggetti, ne naſce il mal guſto. Un' Aria di teatro, che rapiſce un Cittadino, annoja uno de' noſtri Contadini, il quale ſolamente ſi diletta colla Romanella: ed il Contadino ed il Cittadino ſi ſentirebbero morir della noja, ſentendo cantare i Barbari del Canadà. Ma dovrà dirſi per queſto che l' Aria, la Romanella, e la canzone del Canadà, perchè recano egual piacere a diverſi individui, ſono tutte tre d' egual buon guſto? Queſto ſarebbe togliere ogni diſcernimento nell' uſo delle arti. Si conſideri l' oggetto di quelle tre cantate, e ſuppongo che in tutte tre ſi propone il Cantante d' eſprimere la paſſione dell' amore. Queſta, come ogni altra paſſione, è varia, e più o meno forte e viva ſecondo le circoſtanze del ſoggetto. Il Cittadino, che à la fantasia ſvelta coll' animo molle, riconoſce nell' oggetto amato più circoſtanze, ciaſcuna delle quali fa nell' animo ſuo diverſa impreſſione; e la paſſione divien tanto più compoſta e viva, quanto che l' animo ſi ſente da più fine e delicate impreſſioni ſolleticato. Quell' Aria dunque ſarà di più buon guſto, che colla ſua armonìa e melodìa più vivamente riſvegli le varie ſenſazioni, di cui ſecondo le leggi della Natura è capace la paſſione dell' amore. Il Contadino per cauſa della rozzezza de' ſenſi, della fantasìa, e dell' animo non può ſentire una paſſione così compoſta;

posta: il suo amore è semplice, nato da una prima e semplice impressione: egli dunque non può dilettarsi se non colla Romanella, che esprime con semplicità il carattere della sua passione: e la Romanella sarà di stile semplice, ed in questo stile potrà essere di buon gusto. Io suppongo per altro che il Selvaggio del Canadà per la somma rozzezza de' sensi non sia capace di sentire altro stimolo dell' amore, se non quel medesimo che sentono le bestie: la sua canzone sarà di mal gusto, perchè non avviverà nè l' amore semplice, nè il composto, di cui secondo le leggi della Natura è capace l' animo umano; e tanto più sarà quella di mal gusto, quanto che la fantasìa del Selvaggio si sarà viziata riguardando con piacere certi oggetti inetti a recar piacere a' sensi assuefatti a riguardar con occhio perspicace la Natura.

Or in qual di questi tre stati vogliam supporre i Greci? Lo stato, che si scelga, deciderà del loro gusto per la Musica. Questa sarà stata di mal gusto, se i Greci erano barbari o selvaggj. Sarà stata semplice, ma di buon gusto, qual è la nostra Musica a cappella, se i Greci erano nella condizione de' nostri Contadini, che cantano la Romanella. Ma la storia non ci permette supporli nè Contadini nè Selvaggj. I loro componimenti poetici ci rappresentano al vivo la varietà e vivacità delle loro passioni, quali non si possono esprimere in Musica senza la corrispondente varietà di modulazioni e melodìe. Non pretendo per questo che la Musica greca sia stata onninamente come la nostra, che per decidere questo punto, v' abbisognarebbe sentire quella, e paragonarla con questa. Quello che intendo dire si è che la Musica greca era piena di armonìa, e composta di quella varietà di modulazioni, che la sperienza ci mostra essere attissime a dar piacere ad un animo culto: e che il supporre essersi dilettato i Greci con una Musica di due note e quattro corde è la più grand' inezia che immaginar si possa.

Ora

V.

Contrappunto de' Greci.

Ora converrà esaminare con qual fondamento s' attribuisce a' Greci il nojosissimo canto all' Unisono, privo affatto d' armonìa equitemporanea. Se dite ad un Contadino che v' intoni con un salto una Terza, o una Quinta, non saprà cosa farsi; ma se si mètte a cantar con un altro, la melodìa del compagno li caverà come per forza le Terze e le Quinte. Or perchè si dee negare a' Greci questo istinto? Un coro di trenta o quaranta voci tra cantanti e strumenti, parte basse, parte acute, le quali cantino all' Unisono una medesima cantilena, sarà per le nostre orecchie un fracasso insoffribile: e come mai si pretende, che tal Musica dilettasse le orecchie de' Greci assai più delicate delle nostre? E' stata sorte de' Greci l'essere rimaste sane alcune delle loro statue; altrimenti chi sa, che qualche Erudito non avrebbe intrapreso provare, che i busti greci senza mani, senza piedi, e senza testa sono copie al naturale della figura umana de' Greci.

Si dice primieramente, che i Greci non conobbero altre consonanze che l' Ottava, la Quinta, e la Quarta: le Terze e le Seste erano presso loro dissonanti; e senza le Terze e le Seste qual contrappunto potevano mai comporre? Questo è un supposto falsissimo, oppiuttosto un equivoco derivato dal darsi alle medesime parole diversi significati. I Greci dividevano i suoni o gl' intervalli in *concinni* ed *inconcinni*: chiamavano *concinni* quelli che non erano dispiacevoli all' udito; ed *inconcinni* quelli che erano dispiacevoli (6). Eccovi la nostra divisione d' intervalli consonanti e dissonanti; e se la comun opinione supponente non aver riconosciuto i Greci per consonanze se non l' Ottava, la Quinta, e la Quarta, fosse vera, solamen-

[6] Eos autem [*sonos*] qui sunt auribus tantum non ingrati, *concinnos* vocant. Emman. Bryen. Harmonic. lib. 1. sect. 4.

mente questi intervalli sarebbero stati presso loro *concinni*, ciò che è falsissimo. Vero è che Euclide ed Aristosseno dividono gl' intervalli in *consoni* e *dissoni*, e solamente chiamano *consoni* l'Ottava, la Quinta, e la Quarta; qualunque altro intervallo, dicono, è *dissono*. Bisogna però considerare, se col nome di *dissono* intendevano i Greci l'istesso che noi intendiamo col nome di *dissonanza*: s'intendevano l'istesso, come suppone la comun opinione, suoni *dissoni* ed *inconcinni* sarebbero stati presso loro vocaboli sinonimi; e tali certamente non furono: *non tutti i suoni dissoni* dice Briennio, sono *inconcinni* (7): v' erano dunque alcuni intervalli dissoni non dispiacevoli; o parlando col nostro linguaggio, alcuni intervalli dissoni erano consonanze; ed eccovi la ragione:

Noi chiamiamo l' Ottava e la Quinta *consonanze perfette*, perchè i loro suoni s' uniscono con una tal convenienza, che l' orecchio non vi trova quella diversità, o per dir così, discordanza di sensazioni grate, che fanno i suoni della Terza e della Sesta: e siccome nel finir del canto le voci devono riunirsi come in un punto, per questo diciamo che per dar fine ad una composizione l' accordo più atto è l' Unisono, dopo questo l' Ottava, e dopo l'Ottava la Quinta. Effettivamente quando due voci finiscono in Terza, l' orecchio non vi trova quel perfetto accordo, che è proprio d' una clausola finale, e quasi che vorrebbe continuassero le voci il canto infino a riunirsi in suoni più analoghi e simili. Or in questa somiglianza o convenienza si fonda il significato della parola *consono* degli Antichi: *i suoni*, dice Briennio, *che hanno fra di loro qualche somiglianza o analogìa*, *sono consoni* (8). Di sorte che le nostre consonanze perfette furono dagli Antichi chiamate suoni *consoni*; tutti gli altri intervalli si chiamavano *dissoni*, che solo voleva dire

(7) Qui sunt *dissoni* non sunt omnes & *inconcinni*. luog. citat.

[8] Sonos, qui similitudinis aliquid participant, vocant *consonos*; qui vero identitatis aliquid, *Unisonos*.

dissimili, e per distinguere in questi i piacevoli da' dispiacevoli, v'era l' altra divisione di suoni *concinni* ed *inconcinni*; e ne' *concinni* si comprendevano le nostre consonanze imperfette, e forse ancora le dissonanze più regolari.

Vero è che da' testimonj degli Antichi non si può chiaramente rilevare il significato delle parole, massime in materia di Musica, sulla quale nulla quasi si comprende senza gli esempj, che mancano affatto sulla Musica greca. Ma appunto per questo non dovrebbe negarsi a' Greci l' uso dell' armonìa equitemporanea, giacchè parla a favor loro la Natura, con moltissimi testimonj degli Antichi, i quali nella stessa loro oscurità ci danno a ravvisare l' accordo equitemporaneo di diverse voci. Il P. Bougeant scrisse una lunga dissertazione per violentare un passo di Platone, nel quale chiarissimamente accenna questo Filosofo, che la lira facea una modulazione, mentre il Cantore ne faceva un' altra (9). Cicerone dice, che il concento della Musica si forma col temperamento o concordia di suoni dissimili (10). Seneca che il coro si compone di diverse voci acute, medie, e gravi (11). E Quintiliano chiama l' armonìa concordia di voci o cose dissimili.

Se con tali testimonj, e col trattare degl' intervalli *consoni*, *dissoni*, *concinni*, ed *inconcinni* non accennassero gli Antichi l' armonìa equitemporanea, e se la Natura e la cultura de' Greci non par-

(9) Cum alios fides modulos reddant, alios Poeta cantûs ipsius auctor; ut spissitudinem præterea raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omninò consonum simul & dissonum præstet, rhitmorumque universa varietas lyræ vocibus accomodetur, afferre illis non licet, qei triennio utilitatem Musicæ sunt facile percepturi. Plat. de Legib. lib.7. *Memoir. de Treboux* all'anno 1725.

[10] Lib.2 de Rep.

[11] Nonne vides quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus sonus redditur: aliqua ibi acuta est, aliqua gravis, aliqua media: accedunt viris feminæ: interponuntur tibiæ: singulorum ibi latent voces, omnium apparent. Senec. epis.48.

parlaſſero più chiaro che i detti teſtimonj a favor dell' armonia della Muſica greca, l' argomento negativo per negarla non ſarebbe tanto diſprezzabile. Ma gli argomenti negativi, ne' quali ſi fonda l' opinione contraria alla noſtra, ſono quaſi ridicoli e puerili. Se l' invenzione del contrappunto, ſi dice, foſſe ſtata cognita a' Greci, n' avrebbero ſenza dubbio parlato con enfaſi, come parlano delle altre loro invenzioni. Con queſto argomento potranno i noſtri Poſteri provare, che noi non abbiam fatto uſo delle calze, poichè non parliamo ne' libri di queſta invenzione. Acciochè i Greci parlaſſero diſtintamente del contrappunto, e vantaſſero la ſua invenzione, biſognava ch' eglino aveſſero conoſciuta la Muſica ſenza contrappunto. Noi vantiamo queſta invenzione, perchè ci ſon rimaſte le carte di Muſica de' ſecoli barbari, ne' quali ſi cantava quaſi ſempre all' Uniſono. Ma ſe i Greci cantarono ſempre con armonia equitemporanea, non potevano ſtimare queſta un' invenzione aggiunta alla Muſica; parlar di Muſica, e parlar di contrappunto era preſſo loro l' iſteſſo; e l' enfaſi con cui parlano della Muſica, è l' enfaſi con cui parlano del contrappunto.

Al meno, ſi replicherà, dovea ritrovarſi ne' loro ſcritti alcuna regola per accordar le voci, preparare e riſolvere le diſſonanze, e cent' altre coſe, ſenza il conoſcimento delle quali non ſi può far uſo del contrappunto. Se queſto argomento foſſe valevole, potrebbe egualmente dirſi, che i Greci cantavano ſenza far cadenze, nè ſalti, mentrechè ſu queſte ed altre proprietà della buona modulazione non ſi trova ne' loro ſcritti veſtigio alcuno. L' argomento ſolamente prova che i Greci o non iſcriſſero, o ſcriſſero pochiſſimo ſulla pratica della Muſica; e queſto lo credo veriſſimo, ſiccome poco o nulla ſi ſcrive fra di noi ſulla pratica degli ſtrumenti. I loro trattati di Muſica erano quaſi tutti ſpeculativi, qual ſarebbe il trattato che potrebbe farſi da noi ſul ſiſtema e la miſura delle corde del cembalo. Qualunque interpretazione ſi dia al teſtimonio di Plato.

ne addotto nella nota 9, egli ci dà chiariſſimamente ad intendere, aver fatto i Greci ſtudio ſulla maniera d' accordare le voci cogli ſtrumenti, e frameſchiare i ſuoni acuti co' gravi, i tardi co' veloci, i conſoni co' diſſoni. Ma ſiccome queſte coſe non poſſono ridurſi a principj ſpeculativi, e molto meno a proporzioni numeriche, ma vanno ſolo regolate dal genio e dal guſto, i Filoſofi non ne parlano: i loro trattati di Muſica ſono come quello del P. Sachi ſulla miſura delle corde armoniche, o come la nuova teorica di Muſica del Sig. Eulero, da' quali ſcritti nulla ſi rileva per la pratica.

Oltrechè i Muſici greci non avevano il biſogno che noi abbiamo di ridur la pratica a picciole regole, sì perchè dall' indole, dall' educazione, e dalla lingua riportavano per la Muſica vantaggioſiſſime diſpoſizioni, sì perchè, atteſa la lor delicatezza, credo di non aver eglino fatto uſo di molti paſſi del noſtro contrappunto. In particolare eſſendo le diſſonanze un abbellimento aggiunto alla Natura dall'arte (12), una ſteſſa diſſonanza ſarà più o meno ſoffribile, ſecondo che ſia maggiore o minore la durezza dell' orecchio che la ſente. Però mi ſembra aſſai veriſimile, non aver uſato i Greci de' noſtri intervalli ſuperflui e diminuiti, nè di molte riſoluzioni irregolari, che nella noſtra Muſica ſono frequentiſſime. Or per l' uſo delle diſſonanze regolari di Quarta, Nona, Seſta, e Settima baſtava loro la regola pratica di riſolverle diſcendendo di grado; ſenz' aver però biſogno di conſultare le ſpeculazioni de' Filoſofi, come ſenza di queſte facevano le cadenze, i ſalti, le mutazioni di Modo, con altre proprietà eſſenziali al canto.

Ma io credo (e forſe non m' inganno) che i nemici del contrappunto greco intendano parlare d' un genere di contrappunto il più vantato da noi, e certamente non uſato da' Greci. Parlo di quel contrappunto, nel quale diviſe le voci in più cori, ogni coro, ed anche

(12) Vedaſi part.1. lib.3. cap.2. artic.1.

anche ogni voce fa la ſua diverſa modulazione : onde ne naſce un continuo contraſto di note di diverſo valore, di conſonanze e diſſonanze, e di melodìe diverſe e contrarie, che *con un reale accreſcimento armonioſo*, come dice il P. Martini (13), *aumentano il vero artifizio*. Queſto genere di Muſica, pel quale ſi danno a conoſcere i noſtri gran Maeſtri, è un artifizioſiſſimo imbroglio ſenza guſto nè eſpreſſione; che come ſaviamente nota il Signor Tartini, il ſentimento, che potrebbe deſtare una di quelle voci, vien contraſtato o diſtrutto collo ſtrepito e colle modulazioni contrarie delle altre. In ſomma queſto genere di contrappunto, come ſi dirà nel libro ſeguente, è un avanzo del guſto gotico, che in tutto ricercava il difficile, il maraviglioſo, e la ſorpreſa de' ſenſi eſteriori; ſenza mai però toccare nel vivo della Natura. Se i contrarj alla noſtra opinione intendono parlare di queſto contrappunto, accordiamo loro volontieri non averlo conoſciuto i Greci, e ſe l' aveſſero conoſciuto, l'avrebbero biaſimato. Erano i Greci troppo amanti della Natura, per far un ſimil abuſo dell' armonìa. Del loro contrappunto ſi deve prendere idea dalla noſtra Muſica teatrale: in queſta gli ſtrumenti ſervono all'eſpreſſione della parte principale, che però viene ſpeſſo accompagnata da' violini col contrappunto naturale in Terza ed in Ottava; delle diſſonanze e delle diverſe modulazioni delle parti ſi fa un uſo moderato, quanto baſta per dar più forza all'eſpreſſione o Motivo della parte cantante. Di ſimile moderazione ſi uſa ne' duetti, terzetti, quartetti, ed altri cori di più voci: queſte ſi rattemperano l'una coll'altra, e dal tutto ne divien una ſola e ſempliciſſima eſpreſſione ravvivata coll'armonìa.

VI.

Note muſicali de' Greci.

Di qualunque modo, mi ſi dirà, uſaſſero i Greci del contrappun-

(13) Storia della Muſica tom. 1. Diſſert. 2.

punto, questo senza varietà di note dovea essere scarsissimo di varietà: or le note musicali, come costa dalla storia, sono di recente invenzione; nè poterono usarle i Greci, attesochè la quantità delle sillabe costrigneva loro a non adoperare se non due specie di note, l'una per le sillabe lunghe, l'altra per le brevi. Questo argomento non è tanto contra il contrappunto, quanto contra la melodia; e non intendo, come si conceda dagli avversarj alla Musica greca l'espressione, negandole la libertà di variar il valore de' toni, tenerli saldi, sminuirli, trillarli, vocalizzarli, secondo che richieda l'espressione della parola. Che le nostre note siano di recente invenzione nulla convince contro la Musica greca: le nostre note traggono origine dal canto più barbaro, che si sia mai usato al mondo, cioè dal canto composto di note d'egual valore rappresentate co' punti (14); ed il non averle conosciute i Greci solo prova, non aver eglino giammai usato d'un canto così barbaro come fu già quello de' nostri Antenati. Per qual ragione i caratteri musicali de'Greci non potevano esprimere l'istessa varietà di tempi, che esprimono i nostri, come si esprimono colle lettere greche i medesimi sentimenti che colle latine? Tanto più che le nostre tanto vantate note non oltrepassano il numero di undeci; ed a' Greci vengono concesse dagli avversarj più di mille e seicento consistenti nelle lettere dell'alfabeto or intere, or tronche, quando in una positura, quando in un'altra: perchè con queste note non si potevano esprimere i valori corrispondenti alle nostre Minime, Semiminime, Crome, Semicrome, e Biscrome? Vero è che con questi caratteri si rappresentavano le corde, che da noi vengono rappresentate colle righe; ma perchè, essendo tante, non potevano oltre alle corde rappresentare la durata dell'intonazione? Noi vogliamo che i Greci non abbiano saputa più Musica di quella che possiam ricavare da' miseri avanzi de'

(14) Vedasi l'Introd. artic. 4 num. 1. e 3.

de' loro ſcritti, che neppur poſſiam bene intendere, eſſendoſi o perduto o mutato il ſignificato di molte parole.

Si adduce bensì, per negare a' Greci la varietà delle note, la quantità delle ſillabe, della quale erano coloro geloſiſſimi; cioè la quantità delle ſillabe che fece la loquela de' Greci la più armonioſa che ſi ſia mai parlato, dovette rendere la loro Muſica più nojoſa delle canzoni del Canadà. Ed io vorrei mi diceſſero gli avverſarj, ſe quando un Greco ſi metteva a ſonar la lira ſenza cantare, ſi regolava pure colla quantità delle ſillabe. Gli Autori favorevoli alla Muſica antica ſciolgono queſta difficoltà, dicendo, che la ſillaba lunga, ſupponendo che doveſſe durar il tempo d'una Semiminima, ſi poteva riſolvere in due Crome, o in quattro Semicrome, rimanendo così la libertà di connettere inſieme note di diverſo valore, ſenza guaſtare la quantità delle ſillabe. Queſta ſoluzione ſembra a me inſufficiente, poichè la quantità delle ſillabe è una proprietà indiviſibile, che non ſi può riſolvere ſe non in altre quantità di minor valore: ſi canti la prima ſillaba di *Patri*, che è breve, con una Croma; ſe ſi riſolve la ſeconda, che è lunga, in due Crome, ſi farà la parola triſillaba *patrii*, poichè ad ogni nota, ſpezzandoſi il fiato, ſi forma diverſa ſillaba. La quantità conſiſte in certa modificazione data alla ſillaba nell' atto indiviſibile di formarla; formata ch' ella ſia, ſi può tener ſalda, replicare, vocalizzare ſenza guaſtar la ſua quantità (15). Quello che noi ſperimentiamo ſi è, che per tener ſalda una ſillaba, o vocallizzarla, la intoniamo con certo rincalzamento o appoggiatura della voce, che la rende lunga. Se queſto accadeſſe o nò a' Greci, non lo ſaprei decidere; forſe la loro delicatezza nel dar eſſere alle ſillabe era tale, che potevano replicare o vocalizzare una breve. Ma che che ſia di ciò, ſempre rimane ſalva la loro libertà di modulare con varietà di note ſenza impacciarſi della quantità delle ſillabe. Il ritmo oſſia la regolata diviſio-

[15] Vedaſi part.1. lib.2. cap.4. artic.5.

visione del tempo, che nel verso risultava dalle quantità, che componevano i piedi (16), poteva da lor formarsi colla vocalizzazione d'una sola sillaba, come con simile vocalizzazione formiamo noi la divisione e suddivisione delle battute. Or si veda qual conto debba farsi della interpretazione degli Inni greci del Signor Burette fondata nella falsa opinione, che i Greci cantassero con due sole note, l'una per le sillabe brevi, l'altra per le lunghe.

VII.

Opinione del P. Martini rifiutata.

L' eruditissimo P. Martini prende una strada di mezzo per conciliare le due opinioni contrarie sopra la Musica greca (17): egli concede a' Greci più varietà di modulazioni che non à la nostra Musica, col contrappunto in Ottava, Quarta, e Quinta; nega loro però il contrappunto in Terza e Sesta. Fonda principalmente la sua opinione nelle proporzioni numeriche de' Tetracordi greci, che diffusamente spiega. E da queste proporzioni conclude che le Terze e le Seste erano scordanti, e però non potevano usarsi da' Greci nè come consonanze, nè per risolvere altre dissonanze. In somma il nostro contrappunto, dice il P. Martini, si fonda nel temperamento degl' intervalli, col quale hanno i Moderni renduta insensibile la scordanza delle Terze e Seste: ed essendo stato incognito a' Greci questo temperamento, non poterono accordarsi se non in Ottava, Quarta, o Quinta, che erano intervalli immutabili. Con questo meschino contrappunto salva il P. Martini i testimonj degli Antichi favorevoli al contrappunto de' Greci; ma non li salva tutti con egual felicità: fra gli altri ne adduce uno di Longino, che nel trattato del Sublime dice, che il suono *Principe*, che noi potremmo dire

(16) Vedasi part.1. lib.2. cap.4.

(17) Differt.2. Stor. della Muf. tom.1.

dire *fondamentale*, riceve da' *Parafroni* molta soavità (18); e per isſpiegare, quali ſiano i ſuoni *parafroni*, aggiunge un altro teſtimonio di Gaudenzio, che divide i ſuoni in *uniſoni*, *conſoni*, e *parafroni*, e per ſuoni *parafroni*, dice il P. Martini, ſi devono ſolamente intendere la Quarta e la Quinta. Ma l' iſteſſo P. Martini in diverſi luoghi della ſua Diſſertazione adduce i teſtimonj degli Antichi, da' quali conclude, che eſſi per ſuoni *conſoni* intendevano l' Ottava, la Quinta, e la Quarta; ciò che eſſendo così, il terzo membro della diviſione di Gaudenzio è ſuperfluo, poichè i ſuoni che vi comprende, ſono pur contenuti nel ſecondo. Il teſtimonio di Longino è così deciſivo a favor dell' armonìa equitemporanea degli Antichi, che l' iſteſſo P. Martini avrebbe loro conceduta tutta l' eſtenſione del noſtro contrappunto, ſe non ſi foſſe impacciato de' be' diſcorſi de' Filoſofi ſopra le proporzioni numeriche degl' intervalli.

E vaglia il vero, la faticoſa erudizione, che ſu queſto punto accumula il P. Martini, nulla ſerve a mio giudizio per decidere la preſente queſtione. Se circa la noſtra Muſica non reſtaſſero per l' avvenire ſe non ſe i libri del P. Sachi, del Sig. Eulero, e d' altri Autori ſpeculativi, potrebbero i noſtri Poſteri coll' argomento del P. Martini provare, che noi non abbiam conoſciuto il contrappunto, poichè da queſti libri gl' intervalli armonici riſultato egualmente ſcordati che da' Tetracordi greci; i quali erano tanti, quanti erano i Filoſofi che ſcrivevano di Muſica. La Terza v. g. del Tetracordo cromatico ſecondo Archita era d' una miſura, d' un' altra ſecondo Ariſtoſſeno, d' un' altra ancora ſecondo Didimo: il P. Martini ſuppone che tutte queſte ſpecie di Terze, benchè inutili per il contrappunto, erano utiliſſime per variare la modulazione, ſicchè il Muſico or modulava la Terza di Archita, or quella di Ariſtoſſeno, or quell' altra di Didimo. Ma chi mai ſi perſuaderà, non aver

[18] Vedaſi queſto teſtimonio nel cit. tom. del P. Mart. pag. 171.

avuto i Greci un' accordatura fiſſa di tutti gl' intervalli che ſervivano al canto? o che queſti poteſſero alterarſi, purchè l' alterazione ſi fondaſſe nell' autorità di qualche Filoſofo? Secondo l' iſteſſo P. Martini Didimo fu il primo che diede alcune Terze e Seſte conſonanti; prima di lui tutte mancavano dalla giuſta miſura nella quantità d' un Comma poco più poco meno. Ed è credibile che prima di Didimo neſſun Muſico nell' intonare una Terza ſi ſcoſtaſſe punto dalle proporzioni ſtabilite? o che ſcoſtandoſi alquanto, ed intonando o per iſtinto o per errore la Terza giuſta, non foſſe notata come più grata all' orecchio? O che per notarla ſi doveſſe aſpettare l' autorità di qualche Filoſofo?

Ma egli è certiſſimo, mi ſi dirà, che le noſtre Terze ſono diverſe dalle Terze de' Greci, mentrechè le noſtre ſono ſtate ridotte alla preſente miſura col temperamento degl' intervalli incognito a' Greci, eſſendo ſtato il primo a proporlo lo Spagnuolo Bartolomeo Ramos celebre Profeſſore di Muſica nell' Univerſità di Salamanca, e poi in quella di Bologna. Queſta replica ſi fonda nel circolo vizioſo ſolito a farſi in ogni ſorte di arti: quando ſi arriva a conoſcere ciò che la Natura c' iſpira, vogliam che queſto ſia un ritrovato delle noſtre rifleſſioni. La Matematica è piena di queſta vanità: ella ci dà ad intendere, averſi ritrovato col calcolo la maniera di alzare un peſo, o coſtruire una fabbrica; e non è così: la Natura ci à inſegnato quelle coſe, e poi la Matematica, per renderle più facili, le à ridotte a calcolo. In queſta claſſe deve collocarſi il temperamento degl' intervalli armonici. La Natura à iſpirato ſempre agli uomini i medeſimi elementi della Muſica; ed i Filoſofi hanno poi ricercato le loro miſure, che non han potuto ritrovare, nè forſe ritroveranno giammai colla preciſione che ſi deſidera, eſſendo quaſi impoſſibile di ridurre due corde a circoſtanze così uniformi, che i loro ſuoni non poſſano punto diſcrepare ſe non che per ragion della loro lunghezza. Le Terze dunque e le Seſte

della

della Musica greca erano le medesime che noi usiamo; e la diversità de' Tetracordi derivò dalla difficoltà di misurare detti intervalli. Abbiam di ciò un esempio chiarissimo nel nostro stesso temperamento. A questo non si pensò prima del Secolo XVI; eppure prima di questo secolo si usavano già le Terze e le Seste atte al contrappunto. Dopo Bartolomeo Ramos si sono fatti diversi sistemi di temperamento, ma tutti egualmente inutili, poichè niuno serve, nè può servire ad accordar gli strumenti; i quali infine s' accordano come si formano le parole, cioè per istinto, ovvero regolandosi dalle sensazioni quasi innate, che la Natura à posto nell' uomo come elementi della Musica. Nel secolo passato, supponendosi gl' intervalli armonici dipendenti dalle proporzioni, si costrussero alcuni cembali a tre ordini di tasti per formare il Tono maggiore ed il minore; ma la sperienza mostrò, che le corde ritrovate co' calcoli erano vere scordanze. Noi però superstiziosamente attaccati a' nostri inutili raziocinj usiamo d' un linguaggio tutto contrario: chiamiamo giuste e perfette le Terze e le Quinte, che la sperienza c' insegna essere inutili per cantare e sonare; e chiamiamo alterate ed anche scordanti le Terze e le Quinte che la Natura ci costrigne ad usare; arrivando la nostra stravaganza a proporre come proposizione fondamentale della Musica questo paradosso: *una voce che sempre intoni giusta, non sempre intona giusta* (19). Sia dunque la conclusione che le Terze e le Seste sono state sempre in pratica invariabili, tuttochè i Filosofi abbiano loro attribuite diverse misure; siccome le distanze de' Pianeti sono state sempre le stesse, tuttochè gli Astronomi le abbiamo supposte or d' una misura, or d' un' altra: onde dalle misure de' Tetracordi antichi nulla si può concludere contra la pratica del contrappunto de' Greci.

Quello però che più evidentemene convince l' insufficienza del

[19] *Une voix juste ne chante pas toujours juste*. M. Bethizi expos. de la theor. e de la prat. de la Musi. part. 2. cap. 4. artic. 2. prop. 6.

principio del P. Martini per negare a' Greci tutta l' estensione del nostro contrappunto, si è, che ancorchè i Greci non abbiano conosciuto il contrappunto, precisamente per cantare dovevano adoperare il nostro temperamento d' intervalli. Supponiamo che modulassero sul Tetracordo di Didimo, che secondo l' istesso P. Martini è il più perfetto: se cominciando nella corda *Do* facevano la modulazione *Do*: *Fa*: *Re*: *Sol*: *Do*, intonando al giusto secondo le proporzioni di Didimo tutti gl' intervalli che la compongono; l' ultimo *Do* scordarebbe dal primo in più d' un comma (20); e così generalmente in qualunque altra modulazione, formando gl' intervalli giusti, non potevano mai ritornare alla medesima corda: dunque bisogna dire, o che i Greci usarono nella pratica degl' intervalli detti da noi *temperati*, o che il loro canto non finiva mai nella corda, in cui cominciava: e poichè il supporre questo sarebbe un assurdo, dobbiam concludere che i Greci nella pratica rattemperavano come noi gl' intervalli, facendo una Quinta alquanto più forte, altra più debole, come suppone il P. Martini essere necessario per l' uso del contrappunto. La necessità di questo temperamento forse non fu notata da' Greci, perchè i loro Scrittori di Musica sono stati più speculativi che pratici: fra di noi però è stata notata, dappoichè uomini egualmente pratici che teorici hanno potuto notare la discordanza degl' intervalli teorici da' pratici; e l' aver fatto questi diversi da quelli non è, come si crede, un ritrovato del nostro ingegno; ma bensì un istinto del genio musicale comune a tutti i secoli, ed a tutte le nazioni del mondo.

VIII.

Difficoltà del Signor Metastasio.

Fin qui era io arrivato colle mie riflessioni sopra la Musica gre-

(20) Supponendo il primo *Do* 1, il *Fa* sarà $\frac{3}{4}$, il *Re* $\frac{9}{10}$, il *Sol* $\frac{27}{40}$, e l'ultimo *Do*, che dovrebbe esser 1, sarà $\frac{81}{80}$, che discorda dal primo in un Comma.

greca, quando giunse alle mie mani discussa questa questione da due singolari ingegni, ciascun de' quali m' avrebbe fatto mutar d' opinione, se non avessi trovato l' altro del tutto conforme colla mia. Parlo del carteggio sulla Musica antica tra il Signor Abbate Metastasio ed il Signor Saverio Mattei. Questi nel cap. 9 della dissertazione preliminare alla sua immortal traduzione de' Salmi intende provare, che la Musica degli Ebrei e de' Greci non differiva punto nella varietà di melodìe e di armonìe dalla nostra. Ed avendo poi consultato su di ciò il Metastasio, questi gli contraddice in due lettere, alle quali si devono aggiungere altre due del dottissimo Prelato Monsignor Pau Vescovo di Tropea contrario anch' esso in questo punto al Mattei. Era necessaria la sveltezza d' ingegno e la somma erudizione di questo savio erudito per sciogliere le difficoltà proposteli da due sì potenti contraddittori: parte di esse erano già state proposte da altri Autori, e sono state da noi disciolte negli articoli antecedenti; quella però che l' istesso Mattei confessa essergli stata più imbarazzosa, è la seguente: pretende il Metastasio ridur la Musica de' Greci e de'Romani alla semplicità del nostro canto ecclesiastico, fondandosi nella vastità degli antichi teatri, i quali erano nell'antica Roma gran piazze, scoperte all'aria, capaci talune d'ottantamila persone. In questi teatri, riflette saviamente, non potevano i Musici far gli arpeggi, trilli, volate, ed altri sminuzzamenti, che formano il gusto della nostra Musica, pe' quali si richiede una voce sommamente tenue ed indebolita: in tali piazze solamente potea sentirsi una voce grande, ferma, chiara, e vigorosa, atta soltanto ad eseguir una Musica semplice e soda, qual è il nostro Canto fermo. Con questo genere di voce e di canto, soggiunge, facevano negli animi più impressione che non fanno i nostri Musici; come anche si sperimenta al dì d'oggi nel *Miserere* della Cappella Pontificia, che eseguito con semplicità da' Cantori di detta Cappella commuove internamente, mentrechè cantato da altri Musici riesce

ſce ſommamente nojoſo. L'argomento preſo dalla vaſtità degli antichi teatri vien dottamente confermato da Monſignor Pau, il quale non ſi contenta per tali teatri d'una voce chiara e vigoroſa; ma vi vuole diſperati urli e voci arrabbiate degl' Iſtrioni; altrimenti, dice, non potevano ſentirſi da ottantamila perſone. Ma gli argomenti che provano troppo, come ſi diſſe parlando del Signor Burette, nulla provano.

Riſponde il Mattei a queſto argomento facendo diſtinzione di teatri. Ne' tempi del gran luſſo di Roma v' erano in eſſa teatri ſcoperti, e teatri coperti, e lo dimoſtra con chiariſſimi teſtimonj degli Antichi. A' teatri ſcoperti concorreva il popolo per goder ogni ſorte di divertimenti, Comedie, Tragedie, Pantomime, corſe ancora di cavalli, e combattimenti di fiere. Or che la Muſica di queſti teatri non foſſe la più bella, nulla prova contra la Muſica antica, come nulla prova contra la moderna la monotonìa del Canto Gregoriano. Oltrechè tali teatri erano ſpartiti in diverſe ſcene, in una delle quali ſi rappreſentavano le Comedie, in altra le Tragedie, in altra le Pantomime; e non v'abbiſogna ſupporre che ogni coſa doveſſe goderſi da tutto il teatro, come neppur ne' noſtri teatri ſi ſente l' Opera da per tutto. Quando era occupata la parte vicina alla ſcena della Comedia, il rimanente popolo non badava ad eſſa; ma reſtava forſe in diſparte trattenuto con altri divertimenti, i quali per l' iſteſſa vaſtità de' teatri potevano eſeguirſi unitamente ſenza farſi oſtacolo l'uno all'altro. E che che ſia della Muſica di queſti teatri, ne' coperti, che erano riſtretti a guiſa de' noſtri, ſi potea eſeguire tutta la noſtra Muſica ſenza urli nè voci arrabiate.

A queſte ed altre ragioni, colle quali ſoſtiene il Mattei il merito della Muſica antica, mi ſarà da lui permeſſo aggiungere una rifleſſione ſopra l'opinione divenuta oggi la più comune, che il canto de'Greci era ſomigliantiſſimo al noſtro Canto fermo. Coſa intendono gli avverſarj per Canto fermo? S'egli è un canto ſenza ritmo, ſen-

za

za varietà di note, e senza espressione, qual è il nostro Canto Gregoriano, come può attribuirsi a' Greci tal sorte di canto, essendo stati essi gl' inventori d'ogni sorte di ritmi, e concedendosi anche dagli avversarj alla loro Musica il pregio dell' espressione? Se per Canto fermo s' intende il canto fatto su' Tetracordi naturali senz'alterar corda alcuna; questo non concorda coll'essere stati i Greci inventori de' Generi cromatico ed enarmonico. Pare che il Metastasio intenda per Canto fermo o Ecclesiastico quello del *Miserere* della Cappella Pontificia. Quel Canto per la sua patetica espressione adatta al Soggetto è certamente ecclesiastico o proprio della Chiesa; nel rimanente è un canto adornato di tutte le bellezze della moderna Musica, le quali benchè non si veggano notate nelle carte di Musica di quella composizione, si conservano come per tradizione da' Cantori della Cappella Pontificia; e per questo cantato quel *Miserere* fuor di detta Cappella riesce nojoso.

CAP. III.

Della teorica Musicale de' Greci.

I.

Elementi musicali de' Greci.

QUanto furono i Greci superiori alle altre nazioni nell' esercizio delle arti di gusto, altrettanto furono vani nel trattare le scienze speculative. Nè ciò deve far maraviglia, che la disposizione di mente e di animo necessaria per quelle nulla giova, anzi pregiudica per trattare di queste. Per le arti di gusto v' abbisogna un estro fervido con una fantasìa feconda d'oggetti puramente ideali; ma se con queste doti s' intraprendono le scienze, che per il contrario richieggono uno spirito sedato, e quasi distaccato dalla fantasìa, si vaneggia facilmente, ed i fantasmi di quella si prendono

no per oggetti reali. Ed eccovi la vera ſorgente di tante e tante idee fantaſtiche ſulla Fiſica e ſulla Metafiſica, colle quali Platone, Ariſtotele, e gli altri Filoſofi greci hanno fatto vaneggiar gli uomini per più ſecoli. Vi furono certo tra i Greci alcuni Filoſofi di buon ſenſo, i quali cominciarono a battere l' unica ſtrada per arrivar a conoſcere la Natura, che è la ſperienza; ma Platone fece ſvanir affatto queſto metodo per altro poco conforme colla vanità e colla fantasìa de' Greci. Aſſuefatti queſti a giudicar magiſtralmente del pregio d' un poema o d' una ſtatua, vollero pur decidere con egual autorità ſu' fatti della Natura; ed a queſto fine preſuppoſero ogni coſa formata d' elementi: chi voleva che l' elemento di tutto foſſe l' aqua, chi il fuoco, chi l' aria, chi la terra; ed Ariſtotele, per formar un nuovo ſiſtema ſenza nulla aggiungere di nuovo, riunì i quattro elementi di aqua, fuoco, aria, e terra. Queſta idea degli elementi, benchè attiſſima a rendere prontamente ragione d' ogni fenomeno, non è per altro che una copia al naturale dell' impotenza dell' uomo. Queſti, non eſſendo capace di creare coſa alcuna, tutto fa colla miſtura de' corpi, che trova già fatti e preparati; ed a tenore di ciò preſuppoſero anche i Filoſofi che i ſuddetti elementi erano increati, quaſi che la Natura non aveſſe forza per cavarli dal niente. Egli è da maravigliare, eſſerſi per più di dieci ſecoli preſtato omaggio a gli elementi di Ariſtotele, ne' quali trovò Spinoſa preparati i materiali per formare il ſuo Ateiſmo. Si dice bensì, aver Iddio creato dal niente gli elementi, e poi aver con eſſi formati gli altri eſſeri; ma queſto è ridur a concordia la verità coll' errore, mentre Colui che diede l' eſſere all' aqua ſenza dipendenza dal fuoco, dall' aria, o dalla terra, potè pur creare ogni coſa ſenza dipendenza da' ſuppoſti elementi.

Or la vaſta fantasìa de' Greci, che avea già concertata la Muſica colle operazioni dell' uomo e colle ſtelle, volle pur concertarla co' quattro elementi, fondandola in una Quarta diviſa con quattro corde,

corde, che fossero come i quattro elementi della Musica. Eccovi donde derivò l'impegno de' Filosofi greci di ridurre quella a Tetracordi, e non fondarla nell'osservazione di quelle semplicissime modulazioni che formano le cadenze, e che sono i veri elementi della Musica ispirati dalla Natura a tutti gli uomini (1). Non sarebbero stati tanto inutili, e anche pregiudicievoli alla Musica i Tetracordi greci, se la loro accordatura si fosse almeno lasciata all' istinto musicale dell'uomo, faticando poi nella ricerca delle combinazioni piacevoli di quelle prime e semplicissime sensazioni. Ma la fantasìa de' Greci non si contentava con ricevere semplicemente dalla Natura i primi principj delle cose; volea altresì ridurli a minutissime speculazioni, e soggettarli a certe regolarità ricavate dal fondo dell'immaginativa piuttosto che dalla stessa Natura. Indi derivarono tanti Tetracordi architettati secondo le leggi de' numeri, impossibili da confrontarsi colla sperienza e la pratica; poichè come mai distinguere che un suono discrepa da un altro precisamente nella proporzione d' un quarto di Comma?

I I.

Origine del sistema massimo de' Greci.

Il Tetracordo fondamentale della Musica si componeva, secondo i Greci, d'un Semitono con due Toni: e perchè ogni cosa prende origine dagli elementi più semplici, per questo ponevano per primo intervallo del Tetracordo il Semitono. E supponendo ancora che tutta la Musica dovesse comporsi dall' unione di più Tetracordi, cominciarono con unirne due:

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La.

[1] Vedasi part. 1. lib. 3. cap. 1. I diversi Tetracordi de' Greci furono spiegati nell' Introd. artic. 3.

Queste sette corde non erano bastevoli a spiegare l' estensione d' ogni canto: aggiungendovi però un terzo Tetracordo congiunto col secondo, com' è il secondo col primo, cioè

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si^b: Do: Re,

la prima e fondamentale corda *Si* rimaneva non solo priva di Quinta, essendo falsa la Quinta *Si: Fa*, ma pur ancora di Ottava, poichè *Si*: *Si*^{b} è una vera Settima maggiore. Facendo disgiunto il terzo Tetracordo:

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: Do: Re: Mi,

benchè il *Si* acquistasse l' Ottava, rimaneva ancora senza Quinta; ed i Greci non potevano dubitare, che in ogni canto si facesse uso particolare della Quinta relativa alla prima corda del sistema in cui si cantava. Per questo vi fu aggiunta sotto a' Tetracordi la *Proslambanomenos* o corda *aggiunta La*, e si formò il massimo sistema fondato nel Modo d' *A-la-mi-re*,

(La): Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: (Si^b): si: do: re: mi: fa: sol: la (2).

Il Sig. d' Alambert fa grande stima della prima Scala di sette corde (3):

Si: Do: Re: Mi: Fa: Sol: La
Basso: . . . . . Sol: Do: Sol: Do: Fa: Do: Fa,

perciocchè il suo Basso fondamentale, saltando sempre di Quinta, non

[2] Vedasi l' Introd. artic.3. num.2.

(3) *Elemens de la Mus*. part.1. cap.5.

non si diparte giammai dalle tre corde fondamentali del Modo, *Fa*: *Do*: *Sol*. Ma dovrebbe provare il Sig. d' Alambert ', che la Scala che comincia da *Si* e finisce in *La* è propria del Modo di *C-sol-fa-ut*, che secondo il Sig. d' Alambert vien determinato da quel Basso. Gli stessi Greci s' avvidero, che quella Scala non bastava a formar un regolato canto; e per ciò le aggiunsero la *Proslambanomenos La*, e la ridussero al Modo minore d' *A-la-mi-re*, cui si compete un Basso fondamentale tutto diverso dal supposto dal Sig. d' Alambert. I Greci coll' unione de' Tetracordi altro non si proposero, che il formare co' supposti elementi di due Toni e d' un Semitono tutti gl' intervalli della Musica: e non potendo questa idea accordarsi colla pratica, vi rimediarono coll' aggiunta della *Proslambanomenos*, che fu un vero palliativo dell' insufficienza degl' immaginati elementi.

Un dottissimo Moderno (4) è di sentimento che „ la nostra „ Musica è disposta anche colla proporzione e legge del Tetracor- „ do: le tante corde, dice, che si veggono in un nostro cembalo „ non sono che una unione o combinazione di varj Tetracordi: „ e tutto lo studio che si fa, per acquistare questa grande arte, che „ chiamiamo contrappunto, non è altro, che apprendere le pro- „ porzioni del Tetracordo, e la maniera come passare da un Te- „ tracordo all' altro senza offesa, ma con diletto dell' orecchio. „ Se io avrò talento di comporre una Sonata, o un' Aria, sceglie- „ rò a mio senno qual Tetracordo mi piacerà, che i Contrappun- „ tisti dicono *Prima di tuono*. Ma scelto che l' avrò, io sono obbli- „ gato di osservare tutte le leggi e proporzioni di questo Tetracor- „ do. Ed infatti se vorrò servirmi della Terza maggiore, mag- „ giore parimente sarà la Sesta. Se io dovrò fare la prima uscita, „ o sia prima cadenza, io non la potrò regolatamente fare, che o

 „ nella

(4) Monsig. Paù nella seconda lettera al Sig. Saverio Mattei tom. 2. ediz. sec.

„ nella Quarta, o nella Quinta, e facendola in altro tuono non
„ sarà regolare. Se nel processo di questa Sonata, o Aria passerò
„ poi ad un altro tuono, debbo sapere in quante maniere debbo dis-
„ porre questo passaggio, e passato che sia, questo nuovo tuono
„ sarà il nuovo Tetracordo; e fintanto che io mi ci tratterrò, sarò
„ obbligato ad osservare le sue regole e proporzioni.

A me pare che il savio Autore di questa dottrina prende per Tetracordo ciò che in pratica si chiama *Tono*, e da noi è stato chiamato *Modo*; e tra il Modo ed il Tetracordo v'ha una differenza assai notabile. Il Tetracordo, in cui è composta una Sonata, si chiama, dice l'Autore, da' Contrappuntisti *Prima di Tuono*. Ma la *Prima di Tuono* è una sola corda; ed il Tetracordo si compone di quattro: come dunque il Tetracordo e la *Prima di Tuono* sono l' istessa cosa? Dalle leggi e proporzioni del primo Tetracordo deduce l'Autore, che se la Terza del Modo è maggiore, maggiore parimente sarà la Sesta. In primo luogo stando alla dottrina de' Greci, tutti i Tetracordi sono di Terza minore, giacchè tutti portano il Semitono nella parte più grave: onde per sostenere la sua dottrina, dovrebbe l' Autore stabilire un nuovo sistema di Tetracordi, parte de'quali fossero di Terza maggiore, parte di Terza minore. Oltracciò quali sono le leggi e proporzioni del Tetracordo di *C-sol-fa-ut*, dalle quali si deduca, che se la Terza di *C-sol-fa-ut* è maggiore, maggiore parimente sarà la sua Sesta, ovvero la Terza di *F-fa-ut*? La Sesta di qualunque Modo è certamente della stessa natura colla Terza; questo però non dipende dalle leggi, o proporzioni, che non sappiam quali siano, del primo Tetracordo; ma solo dalla essenzial differenza tra il Modo maggiore ed il minore (5). Se il Tetracordo della Prima dasse la legge per il Tetracordo della Quarta, dovrebbe pur darla per il Tetracordo della Quinta; eppure quantunque

(5) Vedasi par.1. lib.3. cap.1. artic.12.

que il Tetracordo della Prima ſia di Terza minore, quello della Quinta coſtantemente è di Terza maggiore (6). L'eſſere maggiore o minore la Seſta, o la Settima del Modo dipende dalle quattro cadenze, due di ſalto e due di grado, che la Natura à poſto per fondamento del canto; da queſte quattro cadenze unitamente coll' iſtinto di accordarſi le voci in Terza, Quinta, ed Ottava ſi deduce la coſtituzione d'ogni Modo maggiore o minore (7). I Tetracordi de' Greci con tutte le loro proporzioni ſono ſpeculazioni, dalle quali nulla ſi conclude per la pratica.

III.

Tetracordi cromatico ed enarmonico.

La modulazione per due Semitoni è, come ſi dimoſtrò altrove (8), puro effetto d'una mutazione regolare di Modo. Ma i Filoſofi greci, che non ebbero di queſte coſe idea chiara e preciſa, fecero da detta modulazione un altro Tetracordo chiamato *cromatico*. Tutto il loro impegno ſi fu determinare la proporzione de' due Semitoni, che conoſciuta nulla giovava per uſarli, poichè in fine ſe la mutazione di Modo non era ben regolata, l'eſatezza delle proporzioni non rimediava al diſpiacere dell' udito. La prova evidente che i Greci uſarono del Tetracordo cromatico, o ſia della modulazione di due Semitoni, come noi l'uſiamo, cioè per far una mutazione di Modo, ſi è, che detto Tetracordo veniva formato con una ſola corda aggiunta al diatonico; ſonata quella corda, il canto ſi reputava rientrare nel Genere diatonico, nel quale ſono formati tutti i noſtri Modi; vale a dire, che la corda cromatica era preciſamente un mezzo per traſportare il canto da un Tetracordo diatonico ad un

(6) Vedaſi il luog. citat. art. 13.
(7) Vedaſi part. 1. lib. 3. cap. 1. art. 15.
(8) Vedaſi part. 1. lib. 3. cap. 4. art. 6.

un altro, ciò che ſpiegato con idee più chiare vuol dire, che qualor ſi modulano due Semitoni ſi muta di Modo.

Non è così riducibile a' principj dell' armonìa il Tetracordo enarmonico, che divideva il Semitono in due quarti di Tono. Tutti gli Antichi convengono, che queſto Tetracordo fu di pochiſſimo uſo, e che alla fine fu tralaſciato. Chi ſa ch' egli non foſſe un puro ritrovato delle ſpeculazioni ſulle proporzioni muſicali, come la diviſione del noſtro Semitono in maggiore e minore, che nel ſecolo paſſato ſi volle ridur a pratica, e la ſperienza moſtrò che la pratica non ſi accorda con tali ſpeculazioni. Potè ancora eſſere uno sforzo dalla ſomma fleſſibilità della gorgia de' Greci, che nel paſſar di grado per le due corde d' un Semitono divideſſero queſto in due parti, come dividono i noſtri Muſici per puro abbellimento il Tono in due Semitoni. Vi è però la differenza, che la diviſione del Tono in due Semitoni ſi riduce, come abbiam detto poc'anzi, a' principj dell' armonìa; e per queſto ſi conſervò il Tetracordo cromatico; ma la diviſione del Semitono in due quarti di Tono non ſi vede a qual principio di armonìa poſſa rapportarſi; e forſe per queſto fu tralaſciata, o praticata ſolamente più per oſtentare l' agilità della gorgia, che per produrre qualche effetto grato all' orecchie.

In concluſione la vera teorica muſicale deve ricavarſi, come la teorica delle lingue, dalla ſteſſa pratica; cioè ſi devono coll' oſſervazione ricavare due o tre fatti, ne' quali ſi riſolva tutta l' armonìa, e ridur a queſti principj tutto ciò che ſi uſa in pratica, come è ſtato fatto da noi nel lib. 3. della prima Parte. Or i Filoſofi greci trattarono non ſolo della Muſica, ma d' ogni altra materia con metodo molto diverſo: eglino creavano nella lor immaginativa i principj delle coſe, e poi volevano tutto ridurre a queſti ideali principj. Onde la loro teorica muſicale deve ſtimarſi poco o nulla conforme colla pratica. In queſta erano eccellenti, percioc-
chè

chè la delicatezza de' ſenſi, la fecondità dell' eſtro, ed il ſommo loro buon guſto li rendeva in poco tempo franchiſſimi nel cantare con buona grazia, con eſpreſſione, e colla più pura armonìa, per l' acquiſto delle quali doti non giovano più allora le proporzioni de' Tetracordi di quello che al preſente giovano a' noſtri Muſici ſomiglianti diſcorſi de' noſtri Teorici.

C A P. I V.

De' Modi muſicali antichi.

1.

Confuſione della parola *Modo*.

LA decantata evidenza delle Matematiche dipende maſſimamente dall' uſo di parole, il di cui ſignificato ſi rende chiaro e preciſo con una diffinizione. I Matematici ſi ſono convenuti di chiamare *ſuperficie* un' eſtenſione larga e lunga ſenza profondità; *linea* un' altra eſtenſione lunga ſenza profondità ne' larghezza; e *punto* l' eſtremità d' una linea ſenza veruna eſtenſione. I ſignificati di queſte parole ſono affatto immaginarj, mentre non coſta, che la vera quantità ſi componga di tali elementi. Con tutto ciò perchè la fantaſia ſi figura quei ſignificati ſenza ricevere da' corpi impreſſione alcuna contraria, la Matematica paſſa per la ſcienza più evidente; ed a tal genere d' evidenza ſi potrebbe pur ridur gran parte delle altre ſcienze, tolte colle diffinizioni le queſtioni di voce, che dividono i Filoſofi in contrarj partiti, perciocchè una ſteſſa voce riſveglia in ciaſcun partito diverſa idea.

Dalla mancanza di tali diffinizioni è divenuta l' oſcurità intorno a' Modi della Muſica greca, a' quali attribuiſcono gli Antichi proprietà molto ſingolari; ſenza però ſpiegare, coſa intendano colla parola *Modo*, adoprata talor in un ſignificato, talora in un altro.

altro. I noſtri Scrittori hanno vieppiù accreſciuta queſta confuſione, volendo radunar in un ſoggetto i diverſi ſignificati della parola *Modo*. Oggigiorno la parola *Tono* or ſignifica un ſemplice ſuono, or un intervallo in ragione ſeſquiottava, or un altro in ragione ſeſquinona, or in fine un ſiſtema di otto corde: ſe mancando la chiara notizia de' diverſi ſignificati di queſta parola, voleſſero i noſtri Poſteri radunarli tutti in un ſoggetto, qual confuſo caos non ne crearebbero? E tal è il caos che ſi forma colla parola *Modo*. Colla parola *Modo* dopo Tolommeo s' è inteſo ſempre un ſiſtema di corde atto a formar un canto; ed i noſtri Scrittori ſi ſono impegnati in ritrovare tali ſiſtemi di corde, a' quali ſi convengano le proprietà che Platone, ed altri più antichi Filoſofi attribuiſcono a' Modi. Prima però d' inoltrarſi in queſta ricerca, dovrebbero aver provato, che la parola *Modo* ſignifica l' iſteſſo preſſo Platone che preſſo Tolommeo: altrimenti le conghietture circa i Modi antichi ſono così vane come la diſputa di quei Filoſofi, i quali diſputavano caldamente ſulla miſura di certo gigante; ma la diſputa ſvanì freddamente, ſottentrando un terzo Filoſofo a domandare, ſe quel gigante eſiſteva?

II.

Diverſi ſignificati della parola *Modo*.

E' comuniſſimo fra gli Antichi l'uſo della parola *Modo* per ſignificare un componimento poetico di certo ſtile, ritmo, o metro: ed in queſto ſenſo dicevano: *Modo lirico*; *Modo ditirambico*; *Modo tragico*; *Modo comico*; Modo *epitalamico*. Altre volte accennavano colla parola *Modo* il genere d' eſpreſſione del canto: così dicevano: *Modo flebile*; *Modo dolce*; *Modo tardo*; *Modo veloce*. Sopra tutto uſarono della parola *Modo* per diſtinguere il guſto della Muſica propria di ciaſcuna nazione, o provincia della Grecia: così dicevano: *Modo dorico*; *Modo frigio*; *Modo lidio*; *Modo gionico*;

co; *Modo eolico*. In questo senso mi pare che la parola Modo non abbia significato diverso da quello che à oggigiorno la parola *Musica*, qualor si dice: *Musica italiana*; *Musica tedesca*; *Musica francese*; *Musica turca*; senza che per ciò si significhi nè il Modo della composizione, nè l' indole dell' espressione: che siccome al presente ogni nazione procura d' adattare l' espressione al Soggetto, così ancora anticamente nella Doria, nella Frigia, nella Lidia, ed in ciascuna delle altre nazioni si sarà composto secondo le circostanze talora Musica allegra, talora flebile.

Ciò non ostante i nostri Scrittori vogliono adattare le Musiche o Modi nazionali al significato, che dà Tolommeo alla parola *Modo*, e ricercano tali sistemi di corde, a' quali possano, secondo la lor opinione, convenire i diversi caratteri, che gli Antichi attribuiscono a' Modi nazionali. Il Modo dorico, dicevano, è stabile, severo, pudico, maestoso, veemente, bellicoso. Il Frigio piacevole, lieto, leggiero, iracondo, lascivo, furioso, veemente, religioso, guerriero. Il Lidio lagrimevole, funebre, orribile. L' Eolico tranquillo, posato, sonnifero, allegro, soave, severo. Il Gionico vario, allegro, lascivo, sublime, ed atto alla danza (1). Or si noti, come tra le proprietà di alcuni di questi Modi non solo manca la coerenza; ma vi è ancora della contraddizione: il Modo frigio era dall' un canto lascivo, leggiero, e piacevole; e dall' altro religioso, guerriero, e furioso: l' eolico era ed allegro, e sonnifero. E come mai hanno potuto i nostri Scrittori figurarsi, che ogni Modo consistesse in un determinato sistema di corde, mentrechè ogni Modo conteneva proprietà così contrarie?

 III. Tut-

(1) Queste proprietà de' Modi antichi si trovano in quasi tutti gli Scrittori di Musica tanto antichi, quanto moderni. Vedasi Zarli. Istit. arm. part. 4. cap. 5.

III.

Modi de' Filosofi.

Tuttavia Ariſtoſſeno, più antico di Tolommeo, dà ad intendere che il Modo dorico diſta un Semitono dal gionico; queſto un altro Semitono dal frigio; ed il P. Martini con il Sig. Rouſſeau, ſeguitando la comun intelligenza della dottrina di Ariſtoſſeno, ſtabiliſcono quindeci Modi fondati nella Scala di *A-la-mi-re* diviſa in quattordeci Semitoni:

Hipodorico : *Hipogionico*: *Hipofrigio*: *Hipocolico*: *Hipolidio*: *Dorico*:
La : *Si*♭ : *Si* : *Do* : *Do*✻ : *Re* :
Gionico: *Frigio*: *Eolico*: *Lidio*: *Hiperdorico*: *Hipergionico*: *Hiperfrigio*:
Mi♭ : *Mi* : *Fa* : *Fa*✻: *Sol* : *La*♭ : *La* :
Hipereolico : *Hiperlidio*.
Si♭ : *Si*.

I cinque del mezzo ſono i nazionali, a ciaſcuno de' quali corriſpondono due collaterali in egual diſtanza, l' uno nel grave, l' altro nell' acuto, come *Hipodorico* che ſignifica *ſotto al dorico*; *hiperdorico*, che ſignifica *ſopra il dorico* &c. Aggiungono i medeſimi Interpreti d'Ariſtoſſeno, che tutti queſti Modi erano altrettante Scale o Ottave compoſte d' intervalli ſimili, ſenz' altra differenza che la maggior o minor acutezza della corda fondamentale; ſicchè i quindeci Modi d' Ariſtoſſeno, ſecondo queſta intelligenza, ſi riducono a' dodici Modi maggiori della noſtra Muſica detta figurata. Tolommeo però ci dà un' idea molto diverſa de' Modi. Egli ne ſtabiliſce ſolamente ſette fondati nelle ſette corde della comune Scala di *C-ſol-fa-ut*:

Hipodorio: *Hipofrigrio*: *Hipolidio*: *Dorico*: *Frigio*: *Lidio*: *Miſtolidio*:
Sol : *La* : *Si* : *Do* : *Re* : *Mi*: *Fa*,

ſenza

ſenza mentovare verun accidente di dieſis o bmolle; i quali ſette Modi corriſpondono a' noſtri Modi del Canto fermo. La contrarietà fra Ariſtoſſeno e Tolommeo è così manifeſta, che niuno v' a penſato giammai di poterli accordare. E ſe a queſti due Filoſofi s' aggiunge Ariſtide Quintiliano, che compone tutti i Modi con Toni e con dieſis enarmoniche, la dottrina de' Modi, ſecondo i Filoſofi, è un caos impenetrabile. Eccola non pertanto illuſtrata con alcune rifleſſioni.

I V.

Natura de' Modi nazionali.

La Doria era una delle provincie principali ſottopoſte al governo di Sparta, il quale invigilava ſull' auſterità de' coſtumi conducente alla diſciplina militare; ed in conſeguenza di ciò proibiva l' uſanze capaci di rendere gli uomini effeminati. Particolarmente diede ſeveriſſime leggi ſopra la Muſica, acciocchè non s' introduceſſe il guſto regnante in Atene; e ſi uſaſſe ſolamente un genere di Muſica ſublime, ed atto a iſpirare ſentimenti virili. Ne fa di ciò teſtimonio il caſo di Timoteo Mileſio, il quale fu eſiliato da Sparta come corruttore della gioventù, per aver tentato d' introdurvi il Genere cromatico. Queſta è la vera cagione del carattere ſevero, pudico, maeſtoſo, e guerriero attribuito al Modo dorico, ovvero alla Muſica adattata allo ſpirito della Repubblica di Sparta. I Frigj per lo contrario, ſecondo la deſcrizione che ne fa Virgilio (2), erano effeminati, dediti ad ogni ſorte di piaceri, e ſopra tutto amantiſſimi della Muſica molle, induttrice del ballo e di tutte le paſſioni. Ed in queſto carattere ſi vede chiaramente la ragione, perchè il Modo o la Muſica frigia era lieta, piacevole, leggiera, laſciva, iraconda. Il Modo dorico ed il frigio erano gli eſtremi, de' quali parte.

(2) Æneid. lib. 9.

tecipavano gli altri, qual più, qual meno; e siccome in Atene colla libertà de' costumi era lecita ogni sorte di Musica, l' Acaja, di cui era Atene la capitale, non formò Modo separato; sebbene dal gusto per la poesìa si scorge, che la Musica frigia era la più praticata in Atene.

Or una Musica lieta, amorosa, parlante, lasciva, qual era la frigia, può senza dubbio comporsi con qualunque sistema di corde, o in qualunque Modo: e colle medesime corde si può comporre una Musica sublime e soda, qual era la dorica; poichè l' espressione dipende dal ritmo, da' salti, dalla varia diminuzione delle note, dalle mutazioni di Modo, ed altre tali cose praticabili in qualsivoglia sistema di corde; e mi pare un capriccio stravagante il pensare, che i Frigj cantassero sempre in *E-la-mi*, ed i Dorici in *D-la-sol-re*. Quello che è credibile, si è che il Modo o il gusto dorico partecipasse alquanto della sodezza del nostro stile a cappella, ed usasse più della Terza maggiore, che della minore: al contrario del frigio, che sarà stato più simile alla nostra Musica teatrale, e per esprimere le passioni molli, avrà fatto più uso della Terza minore, che della maggiore. Si racconta d'un certo Musico greco chiamato Filosseno, non aver potuto riuscire nel voler cantare un poema ditirambico nel Modo dorico, perciocchè, aggiungono gli Autori, la natura del poema richiedeva il Modo frigio. Il poema ditirambico era pieno d'agitazione e di fuoco, che però dovea cantarsi in uno stile agitato e brioso; e supposta la differenza dianzi stabilita tra i due suddetti Modi, il voler cantare un poema ditirambico nel Modo dorico, era quasi l' istesso che voler comporre un' Aria agitata collo stile del Canto fermo.

V.

Natura de' Modi filosofici.

La difficoltà consiste in accordare la stabilita idea de' Modi antichi

tichi co' sistemi di corde, che Aristosseno, Tolommeo, ed altri Antichi chiamarono Modo dorico, frigio &c. Ma in primo luogo Platone, più antico de' detti Filosofi, non mentova corda alcuna, nè intervallo, che fosse proprio di qualche determinato Modo; tuttochè ragionando de Generi cromatico ed enarmonico non tralascia d'accennare le corde proprie di ciascuno. Oltracciò quella simetrìa, con cui sono ordinati i Modi d'Aristosseno, portando ciascuno due collaterali in egual distanza: *Hipodorico*, *Dorico*, *Hiperdorico*: *Hipofrigio*, *Frigio*, *Hiperfrigio* &c. è un chiarissimo indizio della mano dell'Artefice, che ordinando diversi sistemi di corde, volle capricciosamente chiamarli co' nomi de' gusti nazionali, fondandosi tal volta in debolissime e ricercate analogìe, come se al presente, perchè i Compositori scielgono spesso il Modo maggiore di *C-sol-fa-ut* per comporvi una Musica soda e grave, si chiamasse *C-sol-fa-ut Modo spagnuolo*, e perchè nel Modo minore di *F-fa-ut* si suol comporre Musica patetica, si chiamasse *F-fa-ut* minore *Modo inglese*. Le corde che Aristosseno chiama *Modo dorico* sono assai diverse da quelle, che Tolommeo chiama collo stesso nome, e nè l'uno nè l'altro concorda in questo punto con Aristide: dunque tali Modi erano così chiamati capricciosamente. Aristosseno che scrisse in Atene, quando più fioriva la Musica, formò i Modi sopra una Scala di Semitoni proprj della Musica frigia regnante allora in Atene. Tolommeo però, che scrisse in Alessandrìa d'Egitto, quando la Musica era già in decadenza, formò i medesimi Modi sopra un' Ottava del Canto fermo; dunque se i Filosofi mutavano i sistemi de' Modi senza però mutare i loro nomi, a tenore che variava il gusto della Musica, in vano si pretende d'accordarli fra di loro, e ridur a chiaro sistema i nomi che capricciosamente diedero a' diversi sistemi di corde, che ciascuno reputò atti al canto.

CAP. V.

C A P. V.

Del carattere, lingua, e Musica degli antichi Romani.

I.

Carattere romano.

IL Fondatore della Repubblica di Roma L. Bruto par che comunicasse il suo spirito a tutto il Popolo Romano: egli condannò a morir in presenza sua due suoi figlj traditori della Patria; e la serenità del volto del Padre recò al Popolo più spavento, che non fece il supplicio de' figlj. Questo fatto ci dà a riconoscere in Bruto un animo superiore a gli affetti, ed animato d' un coraggio eroico per seguitare i dettami della virtù. E questo per l' appunto fu il primitivo carattere del Popolo Romano: lo spirito delle sue leggi fu la virtù (1); lo scopo delle intraprese la gloria; ed il mezzo d' acquistare l' una e l' altra il coraggio. Non si creda però che il cuore romano fosse insensibile alla tenerezza di Padre: egli dovea esser sensibile all' amor paterno, mentrechè l' amor paterno è una virtù. Anzi le leggi davano al Padre autorità sopra la vita del figlio, supponendo dall' un canto che l' amor paterno impedirebbe l' abuso di tal autorità, e dall' altro che se il figlio riuscisse malvaggio, la virtù del Padre lo sacrificarebbe volontieri alla Giustizia. La virtù in somma fu l' idolo, a cui il Senato Romano tutto sacrificò: ella lo fece feroce nella guerra, umanissimo nella vittoria, generoso nel premio, severissimo nel castigo; e credo che fosse Pirro quello, che entrando nel Senato di Roma restò sorpreso col vedere un Popolo, ch' egli avea sperimentato così fiero, governato, com' egli disse, da un Concilio di Dei.

Or

(1) Per *virtù romana* s' intenda l' integrità del cuore e de' costumi, colla grandezza d'animo, e l'amore della gloria, e della Patria.

Or si noti la differenza del carattere romano dal greco: Atene fomentò le debolezze del cuore umano per ricavarne vantaggio; Roma non si propose di ricavar vantaggio se non dalla virtù. Atene deificò le più vergognose passioni; ma i primi Tempj di Roma furono dedicati alla Giustizia, alla Fede, alla Concordia, alla Pace. Per usar con vantaggio delle passioni bisogna maneggiarle con artifizio, e per ciò furono i Greci scaltri e fallaci; ma siccome la virtù è di sua natura semplice e schietta, il cuor romano era franco e sincero. Le passioni fomentarono tra i Popoli della Grecia la gelosìa, e colla gelosìa la disunione; ma la virtù riunì in poco tempo sotto al governo di Roma tutta l' Italia. In somma le passioni fecero Atene Maestra dell' Europa; la virtù fece Roma Signora del mondo (2)

I I.

Indole del primitivo linguaggio latino.

I primi abbozzi della lingua latina, quali si conservano ancora ne' frammenti delle dodici Tavole, sono una copia al naturale del primitivo carattere de' Romani. Fu quello un linguaggio inculto; ma non barbaro; di vocali chiare e sincere, di pochi dittonghi, e di molte consonanti: queste però non formavano i difficili intrecci proprj delle lingue barbare. La pronunzia, per quello che si può conghietturare dalla testura delle parole, dovette essere franca e naturale, senz' articolazioni difficili per l' organo della voce; ma pur senz' allettamenti per l' orecchio. Finalmente negli accennati frammenti pare sentirsi parlar un Popolo di fantasìa svelta, e d'ani-

(2) Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus.
Orabunt caussas melius, cœlique meatus
Describent radio, & surgentia sydera dicent.
TU REGERE IMPERIO POPOLOS, ROMANE, MEMENTO
(Hæ tibi erunt artes) pacique imponere morem,
Parcere subjectis, & debellare superbos. Virg. Æn. lib. 6.

d' animo ſignorile; ma traſcurato nel cultivare ogni altra coſa, eccettochè la virtù.

Queſta, benchè foſſe ne' Romani auſtera riguardo alle coſe capaci di corrompere il cuore, non per ciò adottò la ruſtichezza, di cui ſuol traveſtirſi l' impoſtura piuttoſto che la vera virtù. Anzi la ſincerità del governo colla dolcezza del clima fecero a poco a poco i Romani vaghi delle arti e ſcienze, che ſenza pregiudizio della virtù coltivano la mente ed i coſtumi. E dopo d' aver acquiſtato nella prima guerra co' Cartagineſi l' imperio del mare, cominciarono a viaggiar alla Grecia, parte per curioſità, parte per iſtruirſi; col qual fine v' erano già ſtati mandati gli Autori delle dodici Tavole. La freneſìa de' Greci per ogni ſorte di piaceri fu ſul principio reputata da' Romani follia; ed appena vi trovarono altra coſa degna de' coſtumi romani, ſe non la Filoſofia e l' Eloquenza, come quelle che potevano aſſai giovare al governo d'un Popolo libero. Per arricchir la lingua latina colle bellezze della greca, ſi diedero allo ſtudio di queſta; e ſiccome le native diſpoſizioni de' Romani erano vantaggioſe, ne riuſcirono felicemente: Ennio Padre della poesìa latina fece tanto progreſſo nello ſtudio del greco, che ne divenne Maeſtro di M. Porcio Pretore di Sardegna. Il ſuo poema ſulle origini di Roma è pieno di buon ſenſo e di ſugo; li manca però la ſoavità e l' armonìa, a cui non potea ancora adattarſi la ſeverità de' coſtumi romani. Fu ancora trapiantato da Grecia a Roma il teatro colla mira di cultivare la lingua, e di dar al popolo un divertimento giovevole a' buoni coſtumi. Circa l' anno 514 di Roma, in cui Ennio nacque, diede al pubblico Livio Andronico la prima Comedia latina compoſta alla foggia de' Greci; ma ſolo indirizzata a rendere ridicolo il vizio in generale, non potendo la generoſità romana ſoffrire la ſatira de' particolari, la quale non s' introduſſe in Roma ſe non cogli odj reciproci de' partiti, che la rovinarono. Livio Andronico traſportò alla lingua latina col

verſo

verso giambo il ritmo duplo; ed Ennio coll' esametro l' eguale: e siccome la struttura della lingua era facile e naturale, si piegò facilmente all' espressione della quantità delle sillabe.

La dolcezza del linguaggio consiste nella tenera espressione delle passioni dell' animo; e siccome i Romani ben nati, benchè sentissero quelle nell'interno, arrossivano di palesarle, la lingua non potè addolcirsi al pari del greco. Onde non ostante lo studio, con cui da Ennio fino a Virgilio si coltivò il latino, questo ritenne sempre certa severità d' inflessione, che quasi può dirsi durezza. Ne fa di ciò testimonio Orazio nell' Arte poetica, dove dice (3) che ,, il Giambo puro di rado comparisce ne' nobili poemi di Accio, ,, e che i pesanti versi di Ennio convincono l' Autore o di trascu- ,, raggine, o d' ignoranza. Non tutti, soggiunge, sanno distin- ,, guere la bella modulazione d' un poema; ed in questo punto si ,, sono prese i Latini licenze indegne d'un Poeta.,, Non ostante questi difetti l' istesso Orazio riconosce ne'primi Poeti latini la nobiltà dell' espressione propria del carattere nazionale. Il poema di Lucrezio è il più bell' esempio dell' indole della lingua ne' tempi vicini alla decadenza della Repubblica: la sua espressione è propria e virile; ma scarsa di soavità e d' armonìa.

I I I.

Total coltura del latino.

Giacchè la virtù romana tratteneva la total cultura della lingua, questa non potè perfezionarsi senza la rovina di quella. Dopo debel-

B b b

(3) Hic & Acci
Nobilibus trimetris apparet rarus, & Enni
In scenam missus magno cum pondere versus
Aut operis celeris nimium, curaque carentis,
Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
Non quivis videt immodulata poemata judex;
Et data romanis venia est indigna poetis.

debellati i Cartaginesi, e dopo d' essersi trasportati a Roma i tesori dell'Asia, v'entrò con questi la prepotenza; colla prepotenza l'ambizione, la vanità, ed il lusso; e col lusso il gusto per tutte le arti de' Greci: ed eccovi preparata la mina per rovesciare una Repubblica fondata nella virtù, e l'unica capace, se fosse stata durevole, di far felice l'umana società. Altre nazioni nella decadenza de' loro costumi sono state depredate da qualche esterno Conquistatore; ma Roma, Signora di tutto, bisognò che si rovinasse da se stessa, e partorisse dalle proprie viscere il Tiranno che la dilacerò (4). La virtù inveterata, quand'anche manchi dal cuore, lascia nell'esterno certo contegno, che gli occhi men perspicaci confondono coll' ipocrisia; ed i Romani conservarono lungo tempo quest' avanzo della loro antica virtù: il cuore era guasto; ma nell' uso de' piaceri v'era nella gente ben nata del decoro; e la vanità, l' intemperanza, il lusso, e la mollizie, che erano adorate ne' Tempj d'Atene, in Roma sempre furono oggetto della satira. Dal non essersi i Romani abbandonati sfrenatamente a' piaceri ne' primi tempi della decadenza della Repubblica, ne divenne forse l'essere rimasti i loro Poeti alquanto inferiori a' Greci. Cesare chiamava Terenzio Semimenandro; Virgilio non è così copioso come Omero. Orazio si sforzò di copiare tutte le bellezze della lira greca; ma le bellezze dello stile sono come quelle del volto, le quali non possono riunirsi insieme ciascuna in sommo grado; un volto dolce non può essere troppo vivace, nè un sembiante amabile troppo guerriero: Orazio volendo essere nobile, sublime, dolce, ed amoroso, bisognò restasse sotto di Stesicoro, Pindaro, Saffo, ed Anacreonte. Con tutto ciò dopo il coro de' Poeti greci sedettero nel Parnasso i Latini. Orazio, benchè inferiore a ciascuno de' Lirici greci, fu superiore a tutti nell'

(4) Questo Tiranno fu Giulio Cesare. Il suo rivale Pompeo, benchè ambizioso al pari di quello, o fosse per la debolezza del suo partito, o per un avanzo dell' antica virtù, procurò di sostenere la libertà della Patria.

nell'aver divinamente unito lo ſpirito di Filoſofo coll' eſtro di Poeta. Sopra tutto Virgilio diede alla lingua latina tutta la poſſibile dolcezza ed armonìa. La vivacità delle immagini, la forza dell' eſpreſſione, e l'armonìa del ritmo ſono proprietà ſorprendenti de' ſuoi poemi. La Muſica non à modulazione così propria per eſprimere i ſinghiozzi di due amanti che ſi ſeparano, come è quella che ne riſulta dalla ſcelta ed ordine delle parole di quel verſo:

Et longum, formoſe, vale, vale, inquit, Iola.

Nè ſi può dipingere la corſa d'un brioſo cavallo così al vivo, come ce la rappreſenta quell'altro verſo:

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum.

IV.

Muſica de' Romani.

Egli è inutile ricercare, ſe i Romani prima d'aver avuto comercio co' Greci, ebbero Muſica. La ebbero ſenza dubbio, come l'hanno tutte le nazioni, che non ſono affatto ſalvatiche. Quello che quaſi non ſi può neppur conghietturare ſi è, qual foſſe l'indole o il guſto della primitiva Muſica de' Romani. I loro ſeveri coſtumi nemici d'ogni ſorte di piaceri, e le loro continue guerre ci fanno al più ſoſpettare, che la loro Muſica dovette eſſere aſſai coſtumata e ſemplice, e quaſi unicamente praticata nel canto degli Inni ſacri. In fatti ne'tempi più fioriti della Repubblica ſi cantavano ancora i primitivi Inni de' Sacerdoti Salii, benchè niuno li intendeſſe; ed è naturale ſi conſervaſſe il primitivo canto de' medeſimi, come coſtumano tutte le nazioni conſervare per più ſecoli il canto delle loro riſpettive Liturgìe. Tuttavia dopo il comercio co' Greci, eſſendoſi colla poesìa mutato il guſto della Muſica, oltre alla Liturgìa

vecchia, si contavano anche nel culto alcuni Inni composti sul gusto della Musica greca, come tutto dì si sente nelle nostre Chiese cantar la Messa parte col canto Gregoriano, parte con Musica di teatro. Da Tito Livio sappiamo, che trenta anni dopo l'apertura del teatro di Roma fu composto da Licinio Tegola uno nuovo Inno per implorar dagli Dei la protezione su Roma, il quale fu cantato per le strade di essa da un coro di ventisette Zitelle. E la tenerissima ode di Orazio *Phoebe, silvarumque potens Diana*, composta nelle feste secolari per comando d'Augusto, fu pubblicamente cantata da due cori, l'uno di ragazzi, l'altro di zitelle nobili. E poichè il ritmo di queste odi era tutto greco, la Musica dovette pur comporsi coll' istesso gusto.

Il gusto della Musica greca s' introdusse in Roma col teatro, nel quale, come fu detto nel cap. 2, quasi tutto s' eseguiva con Musica. Questa però non fu sul principio, così molle ed effeminata come si usava nel teatro d'Atene: la critica di Orazio addotta nell' artic. antec. de' pesanti versi di Accio e di Ennio ci fa comprendere, che la Musica dovette ancora essere più soda che espressiva. A tenore però, che il cuore romano si fecondava di passioni, la Musica diveniva più molle, e si sentiva con più gusto da' Cittadini; benchè l'esercizio di essa, fosse reputato poco conveniente al decoro romano, come ce lo dà ad intendere Cornelio Nepote, il quale dicendo del Capitano greco Epaminonda che sapea ballare, e cantare, soggiunge: *queste cose secondo i nostri costumi sono indecorose; ma i Greci ne facevano gran conto*. La libertà d'esercitare la Musica entrò in Roma per mezzo delle femine, essendosi quella cominciata a stimare ne' tempi della decadenza della Repubblica un ornamento proprio d'una Matrona romana; per questo Plutarco loda in Cornelia figlia di Cornelio Scipione l' abilità di cantare. E quantunque non ci sia un testimonio, che dica aver fatto le Matrone romane particolar riuscita nella Musica, dobbiam credere, non essere state

le

le antiche inferiori in questo punto alle moderne, att eso che Cicerone loda la buona grazia di quelle nel parlare.

La Musica giunse in Roma alla maggior perfezione ne' tempi prossimi alla Monarchìa di Augusto, allorachè fiorirono i più eccellenti Poeti ed Oratori. Era in quel tempo l' Imperio Romano inondato da per tutto di Greci, i quali, essendo divenuti dopo Alessandro Magno sommamente vili, attratti dalle ricchezze de' Romani si diedero a far comercio con questi delle loro virtù, trasportando a Roma colla libertà de' costumi il gusto di tutte le arti. La Musica dunque de' Romani fu l' istessa, che nel cap.2 abbiam dimostrato essere stata propria de' Greci: e se questi forse superarono quelli nella delicatezza dell' espressione, i Romani superarono certamente i Greci nella magnificenza e lusso del teatro. Orazio nell' Arte poetica ci descrive elegantissimamente, come il lusso del teatro romano s'accrebbe d'egual passo colla grandezza dell' Imperio, e colla corruzione de' costumi. Dappoichè, dice, l' Imperio colla città si sono dilatati, ed è entrato anche nella infima plebe colla libertà de' costumi il furore per ogni sorte di divertimenti, il teatro si vede pieno di Artisti e di Contadini, i quali vi concorrono solamente per ammirare le decorazioni colla magnificenza degli abiti, e per sentire una Musica adattata alle loro rustiche orecchie (5). Si lamenta in questo passo Orazio dell' istesso, di cui possiam oggi lamentarci, cioè che regnando nel popolo lo sfrenato prurito di andare al teatro, si bada più all' apparenza delle decorazioni ed al fra-

(5) Postquam coepit agros extendere victor, & urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari genius festis impune diebus,
Accessit numerisque modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscæ motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem:
Tunc etiam fidibus voces crevere severis.

fracasso della Musica, che non alla verità dell'espressione. Si lamenta ancora Orazio nella lettera ad Augusto del continuo mormorìo degli Spettatori, il quale non lasciava sentir la Musica; e forse il mormorìo del teatro antico romano procedeva dalla medesima causa, da cui procede oggigiorno; cioè il popolo si mette a cicalare, mentre si canta una Musica che non fissa l'attenzione, nè rapisce il cuore; nel rimanente qualor si canta bene un recitativo o un' Aria ben composta, si sente l' ultima volta con egual silenzio che la prima. Questi lamenti di Orazio ci rappresentano la Musica de' tempi d'Augusto nello stesso stato, in cui si ritrova al presente. Il popolo era portatissimo per quella: la gente ordinaria, dice Ovidio, cantava le ariette del teatro nelle allegrìe che faceva ne' prati di là del Tevere (6). Questo furore del popolo per la Musica, la cominciò a guastare, ed a far desiderare alle persone di gusto un teatro più ristretto, nel quale si sentisse meno fracasso di strumenti, e più espressione, ciò che forse diede occasione a' teatri coperti, di cui ragionammo sul fine del cap.2. La stessa critica però, che fa Orazio della Musica de' gran teatri, ci fa comprendere, che in Roma era conosciuta la Musica di buon gusto.

V.

Ruina dell' Imperio romano, e delle arti.

Egli fa a prima vista maraviglia, che l'Imperio Romano fondato sulle rovine d'una così vasta Repubblica, ed accresciuto ancora da Augusto con molte conquiste, si rovinasse così rapidamente. Questo enimma si decifera riflettendo che il nuovo Imperio Romano fu una Monarchìa nata dall' ambizione e dalla prepotenza; ed il corpo delle leggi era stato fatto per una Repubblica fondata sulla libertà e sulla virtù; il qual mostruoso contrasto tra il fondamento e la

(6) Illic & cantant quidquid didicere teatris. Fast. lib. 3.

e la fabbrica dovette rovesciar questa in poco tempo. Augusto adunava il Senato, creava Consoli, facea Tribuni della plebe; e poi si conduceva da Monarca assoluto. La sua grande fortuna, e lo stordimento, in cui era decaduto il popolo dopo tante guerre civili, non lasciarono nè all'uno nè all' altro riconoscere la mostruosità della nuova Monarchìa; e non avendo avuto i Successori d' Augusto la proporzione, che questi ebbe, per mutare il corpo delle leggi, le cose andarono sempre di male in peggio. I Cesari da una parte si credevano Monarchi; il popolo dall'altra si reputava libero: onde necessariamente ne nacque la confusione, la strage de' medesimi Cesari, e la total rovina dell' Imperio.

Non avendo avuto la nuova Monarchìa romana un sistema fisso nè di leggi, nè d' interessi pubblici, le arti divennero ad ogni riguardo inutili; sostenevale solamente il lusso, che era stato la rovina della Repubblica, e la prima base del nuovo Imperio; e però decadevano d' egual passo con questo. Il quale sconquassato internamente, scoprì da se stesso i fianchi più deboli alle nazioni barbare del Nord. Allora i Greci sparsi per l' Italia si ritirarono all' Oriente, massime quando Costantino, non potendo più reggere l' Occidente, trasferì la Sede imperiale a Costantinopoli. Gli stessi Romani di buon senso, strappatosi dal cuore il nativo zelo per la Patria, si salvarono oltre mare da' turbini de' Barbari, che furono secondati da molti traditori della Patria indegni del nome di Romani. Finalmente quando Maometto pose sul trono la tirannìa appoggiata all' ignoranza ed alla superstizione, appena restò vestigio della virtù e del gusto, che i Romani unitamente co' Greci avevano seminato da per tutto. E l' Europa, che ne' be' giorni di Roma era stata culta e libera, soffrì il conveniente castigo d' avere scosso il soave giogo de' Romani, restando per parecchj secoli schiava e barbara.

LI-

Hircanaeque admorunt ubera tigres. Virg. lib. 4.
Fran. Arnaudies inv. et delin. Ioan Brunetti inc.

LIBRO SECONDO

DELLA DECADENZA DELLA MUSICA.

COL nome di nazione barbara s' intende un Popolo inculto, senza gusto nelle arti: e di questa barbarie può essere cagione o il clima, o il governo, o l' uno e l' altro insieme. Il clima temperato fa generalmente gli uomini di complessione delicata, e sensibili all' impressioni de' sensi. Un Popolo di questa sorte posto sotto ad un governo tranquillo, soave, e savio per moderare le passioni, divien amante de' piaceri, e di buon gusto per le arti: così divenne Atene la Scuola universale dell' Europa. Il medesimo Popolo

polo con un governo duro e violento s'estingue ed annichila, com' è intervenuto a molti paesi dell' India spopolati della razza dè'nazionali coll' incursioni de' Tartari. Finalmente se il governo d' un Popolo di complessione debole si guasta coll' influenza del clima, e divien al pari de' particolari debole e pigro, il Popolo si sepellisce nell'ozio, e si dà senza resistenza in preda a' Conquistatori: così perirono i grand' Imperj dell'Asia. Il clima freddo ed intemperato fa gli uomini per la ragione contraria duri di complessione, e quasi insensibili a' più delicati piaceri; e sebbene un governo savio può rendere un Popolo così fatto civile e virtuoso, com' è intervenuto a' Tedeschi ed a' Russi, tuttavia le arti non pervengono giammai al sommo grado di delicatezza e di gusto. Se il governo d' un tal Popolo è del tutto conforme col clima, i naturali sono quasi salvatici, quali sono gli abitatori della gran Tartarìa. Ma se il governo è debole e trascurato, il popolo, in cui risiede la forza effettiva d'ogni nazione, si rende padrone di tutto: per questa causa i Turchi usurparono il trono a' Califi, ed i Tartari a' Cinesi. Finalmente se un Popolo di complessione dura stà posto sotto ad un governo duro, attento, ed ambizioso, i naturali diventano una truppa barbara di soldati ben disciplinati, ed atti alle conquiste. Ed eccovi il carattere de' Popoli, che succedettero all' Imperio Romano nel dominio dell' Europa.

C A P. I.

Del linguaggio, e della Musica de' Barbari.

I.

Origine delle nazioni venute in Europa.

I Goti, Vandali, Unni, Alani, Franchi, e Galli, che nella decadenza dell' Imperio Romano si sbandirono a guisa di turbi-

ne per l'Europa, si può prudentemente conghietturare essere stati Tartari d'origine. I Tartari abitatori delle campagne sterilissime che formano il centro dell' Asia, essendo per altro fecondissimi nella propagazione della specie umana, hanno sempre costumato mandar ad altri paesi colonie numerose, che colle armi si sono procacciato lo stabilimento (1). Eglino si sono inoltrati verso l'Oriente fino a rendersi padroni del trono della Cina. I Turchi, che al presente formano la nazione più numerosa dell' Asia e dell' Europa, traggono origine da una colonia di Tartari, i quali servivano di scorta a' Successori di Maometto contro a' risentimenti del popolo tirannizzato. Dalla parte del Nord i Tartari inquietano frequentemente i Moscoviti. E supponendo vera l'unione dell' America col continente dell' Asia, che le navigazioni de' Russi alla California hanno fatta assai verisimile (2), v'ha luogo a sospettare, essere stata pure popolata l'America colle dispersioni de' Tartari. Gli Unni saccheggiatori dell' Italia furono, come dimostra il Sig. Guignes, una colonia di Tartari stabilita nelle sponde del Danuvio: ed essendo stati gli altri Popoli, che depredarono l'Europa, simili nell'indole e ne' costumi agli Unni, par che tutti debbano rapportarsi ad una comune origine. Sembrerà forse strano, che i presenti abitatori dell' Europa tutti siano d' origine Tartari; ma questo sarà maraviglia a chi non rifletta, che gli abitatori dell' America saranno tutti fra pochi secoli d' origine Europei. II. Ac-

(1) Vedasi la Storia degli Unni del Signor Guignes.

(2) Tratta diffusamente di queste navigazioni de' Russi la Storia della California scritta dal P. Andrea Burriel uno de' più eruditi Spagnuoli del nostro secolo; il quale, se non fosse stato rapito dalla morte nel fiore della sua età, attesa la fecondità del suo ingegno, la maestria nell'arte di scrivere con eleganza, e la prodigiosa raccolta di memorie, che lasciò per iscrivere la storia della nazione, avrebbe senza dubbio superato la gloria del Mariana. E non credo con questo giudizio lasciarmi trasportare dalla dolce memoria d'un amico più amabile per la soavità de' costumi e per le belle qualità del cuore, che per la sua vasta erudizione.

I I.

Acciochè il linguaggio d' un Popolo sia soave ed armonioso, è necessario che le parole siano flessibili, o composte di più vocali che consonanti; che queste si formino per la maggior parte colle labbra; che l' organo della voce de' nazionali si pieghi facilmente alle delicate inflessioni; e che gli stessi nazionali siano generalmente di fantasìa culta, e di animo sensibile, quello per ispiegare ordinatamente l' idee, questo per parlare con espressione. Or di tutte queste qualità necessarie per parlare con buona maniera sono sforniti i Barbari. Quelli de' paesi temperati, benchè non usino un linguaggio di sua natura duro, o composto di difficili intrecci di consonanti, per la mancanza d' idee e di sensazioni delicate parlano grossolanamente e con poca espressione, come intervien ancora alle lingue più culte in bocca della gente rustica. I Barbari d' indole fiera aggiungono a' suddetti difetti l' asprezza della pronunzia, e la durezza del linguaggio composto di più consonanti mal distinte colle vocali, e formate per la maggior parte colla gola. Tali devono supporsi i dialetti de' Popoli saccheggiatori dell' Europa, i quali attenti solamente al sangue ed alle stragi non si curavano di manifestar con buona maniera le loro mal concepite idee: e anche per ciò non è rimasta memoria alcuna de' loro linguaggi, che è l' indizio più evidente della loro barbarie nel pensare, e nel parlare.

Linguaggio de' Barbari.

I I I.

Del miscuglio de' dialetti de' Barbari col latino si formarono le lingue, che si parlano al presente nell' Europa. I dialetti della Germania, sebbene colla cultura della nazione sono stati ridotti a miglior forma, ed arricchiti di molte parole latine, sono in so-

Origine delle lingue vive dell'Europa.

ſtanza altrettanti dialetti degli antichi Barbari. Tal è ancora nel fondo la lingua franceſe, la quale, ſecondo l'Autore dell' articolo *langue* dell' Enciclopedìa, è l'antica lingua Celtica pura e netta. I Celti confinati già a' tempi di Ceſare nelle parti ſettentrionali della Francia, nella decadenza dell' Imperio Romano ſi dilatarono verſo il Mediterraneo ſenza mutar nè lingua nè coſtumi. Ma poi colla mutazione del clima, e colla Religione Criſtiana, che di buon'ora abbracciarono, addolcirono co' coſtumi la lingua, e l'arricchirono di molte parole latine.

La Spagna ci dà da ravviſare i più manifeſti indizj delle ſucceſſive diſperſioni de' Popoli proceduti dal centro dell' Aſia, e che a mio parere popolarono e l'America, e l'Europa. I Celti dianzi mentovati formarono già la nazione più riguardevole della Spagna, prima di sbarcare in Cadice i Cartagineſi. Queſti Celti ſpagnuoli, dopo d'aver fatto, da quel che appare, il giro dell' Europa, ſi ſtabilirono nell'Andaluzia, che è il clima più temperato della Spagna: e colla mutazione del clima, e col comercio co' Fenicj (3) divennero ne' coſtumi e nella lingua la nazione più culta dell' Europa, anche prima di coltivarſi la Grecia: così ſi ſcorge dalla lode che fa Plinio de' poemi e delle leggi de' Celti ſpagnuoli. Queſta cultura della Spagna meridionale fece venir al Senato Romano il penſiero di far quella Provincia nervo e ſangue della Repubblica, e far divenir gli Spagnuoli ne' coſtumi e nella lingua del tutto Romani, il qual progetto non formò con altri Popoli più vicini all' Italia. Mandava il Senato alla Spagna numeroſiſſime colonie, ed in contracambio riceveva volontieri gli Spagnuoli nel numero de' Cittadini romani. Con queſta politica abbracciarono gli Spagnuoli con tanto guſto

(3) La Spagna ricchiſſima d'ogni ſorte di miniere fu già a' tempi di Salomone l'oggetto delle navigazioni de' Fenicj, com' è al preſente l'America l' oggetto delle navigazioni degli Europei. Facevano unitamente i Fenicj il comercio dell' Africa, coſteggiando la quale, andavano a sbarcare in Cadice. Vedaſi il Signor Huet Stor. della navig.

gusto la lingua latina, che dopo il secolo di Augusto i più celebri Poeti e Prosatori latini, come Marziale, Silio Italico, Seneca, Prudenzio, e parecchj altri, furono Spagnuoli. Egualmente divennero gli Spagnuoli Romani ne' costumi: ne' primi secoli dell' Imperio non si faceva in Roma distinzione tra il Romano e lo Spagnuolo; anzi nella corruzione de' costumi romani, trovandosi gli Spagnuoli lontano dalla Corte Imperiale, furono più fedeli al nome romano.

I Goti stabiliti nella Catalogna colla dolcezza del clima, col tratto cogli Spagnuoli, e coll' esercizio della Religione Cristiana piegarono alquanto la pronunzia al latino; e tra i Conquistatori ed i nazionali si fece una speciè di cambio; gli Spagnuoli ricevettero da' Goti la costruzione analoga; ed i Goti dagli Spagnuoli la maggior parte delle parole colla maestà del parlare: onde ne divenne una lingua di temperamento medio tra la latina e la gotica; sicchè niuna delle lingue vive conserva più della Spagnuola l' indole e la maestà del latino. Egual cambio si fece ne' costumi. Siccome la virtù si fa amare anche da' Barbari, i Goti, benchè comunicassero a gli Spagnuoli la barbarie delle arti e delle scienze, ricevettero volontieri dagli Spagnuoli colla maestà del linguaggio il contegno romano, e l' integrità del cuore: così divenne allora il carattere degli Spagnuoli un composto della barbarie gotica e della virtù romana.

La lingua italiana si formò quasi dello stesso modo che la spagnuola; solo alcune circostanze politiche la fecero fin dal principio più soave. Gli Unni non formarono Monarchìa in Italia; e però l' uso del latino vi rimase più libero che non fu nella Spagna. Vero è che essendo stata la confusione del governo e de' costumi maggiore in Italia che altrove, il latino decadde in uno stato così miserabile, che niuno avrebbe più riconosciuta quella lingua, che in bocca di Cicerone trionfò tante volte del coraggio romano. Si parlava

senza

senza trasposizioni, senza numero, e senza prosodìa: e benchè conservasse la facile tessitura delle lettere, queste proferite senza quantità rendevano il linguaggio inculto e poco armonioso. Finalmente col tratto de' Barbari, i quali senza formare stabile Monarchìa si procacciarono in Italia gran numero di seguaci, si formò il linguaggio nazionale composto di parole latine, e di costruzione analoga. Nello sconvolgimento dell' Imperio le città dell' Italia mutavano facilmente di Sovrano; e per ciò si radicò ne' popoli la libertà de' costumi col poco rispetto alle leggi. Condotti poi gli affari politici a buon porto, l' Italia rimase ancora divisa in molti stati, niuno de' quali, per timore de' vicini, potè mai costrignere il popolo alla rigorosa osservanza delle leggi. Indi avvenne che la dolcezza del clima, la quale era stata prima equilibrata colla forza del governo, fece i nazionali amantissimi de' piaceri: e la lingua colla successiva cultura de' costumi, divenne più soave ancora della latina. Ma delle sue belle qualità si tratterà nel Libro seguente.

I V.

Canto de' Barbari.

Il P. Kirkero nella *Musurgia* tentò di ridurre a note musicali le diverse specie di febbri, alle quali soggiace il corpo umano. Il pensamento è proprio dell' ingegno dell'Autore; ma io credo che i Medici non vorranno far partecipi i Maestri di cappella dell' usufrutto delle nostre miserie, chiamandoli per far la battuta mentre ci tastano il polso. Senza pregiudizio de' Medici possiam dire, che la Musica à certa meccanica connessione co' movimenti del sangue; e che però vien praticata unitamente col ballo dalle nazioni più barbare. In particolare l'affetto dell'allegrezza rinvigorisce le fibre, dilata i vasi, avviva la circolazione del sangue, e rende più vigorosa la contrazione e dilatazione del cuore. Il moto rinvigorito del cuore e di tutto il sangue spigne naturalmente l' uomo a saltare: e per-

e perchè il corpo per le leggi della gravità in egual tempo va in ſu, e ricade in giù, ne riſulta il ritmo eguale, che pur ſerve per accompagnare i ſalti del corpo co' movimenti della voce o col canto. Ariſtide Quintiliano, quantunque non conoſceſſe la meccanica conneſſione del ballo e del canto col moto del ſangue, per dar un' idea chiara del ritmo, miſe inſieme queſte tre coſe, dicendo che *il ritmo ſi fa ſenſibile alla viſta nel ballo, all'udito nel canto, al tatto nel moto delle arterie o del ſangue* (4).

Eſſendo comune a tutti gli uomini queſto meccanico impulſo di ballare e cantare, non deve far maraviglia che i Barbari ſenz' antecedente ammaeſtramento ballino e cantino; tanto più che avendo anch'eſſi dalla natura l'organo della voce con tutte le diſpoſizioni neceſſarie per parlare, l' iſteſſo affetto che li muove a ballare, li muove altresì a manifeſtare co' toni della voce l' interna diſpoſizione dell'animo: e ſiccome le interjezioni corriſpondenti a ciaſchedun affetto ſono comuni a tutte le nazioni (5), i toni ed i movimenti fondamentali della voce, che contengono i primi principj dell'armonìa, ſono anch'eſſi a tutte le nazioni comuni. Per queſto avendo i viaggiatori oſſervato il canto di alcune nazioni barbare, l'hanno trovato compoſto delle medeſime corde, e delle ſteſſe cadenze, che ſi uſano nella noſtra Muſica, come ſi può vedere negli eſempj muſicali 1, 2, 3, e 4 della ſeconda Parte (6). Il primo è l' Aria d' una canzone de' Selvaggi del Canadà ſituati nell' America ſettentrionale. Il Baſſo fondamentale di tutta l' Aria è la Prima, Quarta, e Quinta del Modo; i ſalti ſono regolariſſimi; e la cadenza finale ſi fa colla Settima, che ſi deve intendere maggiore. Egual regolarità d' intervalli e di cadenze è da oſſervarſi nel ſecondo e nel

---

[4] Rhythmus tribus hiſce ſenſibus percipitur, viſu ut in ſaltatione, auditu ut in cantu, tactu ut in arteriarum motu. Lib. 1. de Muſ.

(5) Vedaſi part. 1. lib. 2. cap. 3. artic. 2.

[6] Adduce queſti eſempj il Signor Rouſſeau nel Dizionario della Muſica.

nel quarto esempio. Nel terzo la cadenza finale è interrotta; e per tanto non è vera cadenza; ma nel lib. 3 della 1. par. trattandosi del Canto fermo abbiam notato, che esso Canto finisce alle volte con una cadenza falsa.

Quantunque i primi principj dell' armonìa siano a noi comuni co' Barbari, il gusto della cantilena è molto diverso. La cultura delle nostre passioni, e la molticiplità di finissime sensazioni, che ci destano gli oggetti, c' ispira quella varietà di modulazioni, che formano il gusto della nostra Musica, e che la soavità delle nostre lingue ci rende facili ad eseguire. I nostri Contadini, benchè privi della suddetta cultura, partecipando però del fondo delle nostre idee, e de' nostri costumi, ed usando delle nostre lingue, si dilettano con cantilene più semplici, ma di buon gusto (7). Or le nazioni barbare per la loro stessa barbarie non possono inventare se non cantilene rustiche e nojose, atte solamente ad esprimere sentimenti grossolani d' allegrezza. Ed ancorchè sentissero le nostre più delicate sensazioni, il linguaggio renderebbe a loro impossibile il manifestarle col canto. La parola italiana *cuore* composta di tre vocali con due consonanti si può modulare con qualsivoglia sorte di note musicali, o veloci, o tarde, di diverso valore, di grado, o di salto. Ma niun Musico si troverà capace di far una modulazione di buon gusto colla parola tedesca *melvischstapp* composta di tre vocali con dieci consonanti. Onde essendo i dialetti de' Barbari composti per lo più di parole di questa sorte, ed il loro linguaggio rustico e glossolano, la loro modulazione deve pur essere rustica, senza varietà di note, nè di Tempi, di ritmo semplicissimo, e anch' esso nel puro canto quasi insensibile. Possono osservarsi queste proprietà del canto de' Barbari negli esempj dianzi addotti. La prima metà dell' Aria del Canadà s' aggira con una monotonìa nojosissima attorno della Seconda

(7) Vedasi lib. 1. cap. 2, artic. 4.

conda del Modo. Il ballo rende nella ſeconda il ritmo più ſenſibile, e la modulazione più varia ed agitata. Sopra tutto è da notarſi nell' Aria cineſe dell'eſemp. 4 il mal guſto di quella nazione. I Cineſi ſono la nazione dell' Aſia che più coltiva le arti e le ſcienze; ma le coltiva con mal guſto. In particolare i Letterati fanno uno ſtudio barbaro ſopra la lingua, che è complicatiſſima, e quaſi incapace d' eſſere accreſciuta con nuove parole; per queſto i Cineſi dopo più di ſei mill' anni d' Imperio e di ſtudio, ſanno al preſente l' iſteſſo che ſapevano prima di Confucio. Il mal guſto del loro linguaggio ſi ſcorge abbaſtanza dal mal guſto della ſuddetta Aria. La ſua modulazione è baſtantemente diminuita, ed aſſai ſtudiata; ma ſtravagante, ricercata, interrotta, difficile, e molto meno naturale dell' Aria del Canadà: ciò che ci fa comprendere che la Natura, per quanto rimanga inculta e groſſolana, rende più be' frutti che la faticoſa induſtria dell' uomo fondata in cattivi principj. De' Barbari che inondarono l' Europa non c' è rimaſta memoria alcuna di Muſica; ma da quello che è ſtato ragionato in queſto capitolo ſi ſcorge, che il loro canto ſarà ſtato più barbaro e groſſolano ancora di quello del Canadà, i di cui ſelvaggi non ſono di condizione sì fiera, come furono già i noſtri Antenati.

C A P. I I.

Dello ſtato della Muſica dopo la venuta de' Barbari.

I.

Perdita de' Tempi muſicali.

FArà forſe maraviglia che la Muſica non conſervaſſe al meno nella Chieſa qualche avanzo della Muſica greca o latina. Ma ceſſa queſta maraviglia riflettendo alla maniera come ſi ſtabilì nell'

Europa il Criſtianeſimo. L' Imperio Romano gli fu ſin dal principio nemico: i Principi delle nuove Monarchìe, facilmente attirarono a ſe il partito de' Criſtiani, abbracciando i primi la loro Religione. Queſta dunque ſi ſtabilì principalmente ſotto la protezione de' Principi barbari, ciò che anche contribuì a ſpogliarli a poco a poco della nativa loro ferocità. Per queſto, e per la natural contrarietà della temperanza criſtiana coi coſtumi diſſoluti, che in allora regnavano nell' Imperio Romano, ſi miſe come un muro di ſeparazione tra i coſtumi de' Criſtiani, ed i coſtumi de' Romani attaccati all' Idolatrìa. I Padri declamavano di continuo contra gli ſpettacoli, ne' quali potè conſervarſi qualche avanzo della Muſica antica; ed il traſportare alla Chieſa qualche cantilena del teatro ſarebbe ſtato uno ſcandolo, ed un peccato irremiſſibile. Oltracciò la povertà delle ſuppelletili ſacre, e la niuna pompa del Culto non ſi confacevano con una Muſica adattata al ſommo luſſo del teatro romano. E ſopra tutto la varietà di ritmi e di modulazioni, di cui ſi componeva la Muſica greca e la romana, era impoſſibile da eſeguirſi da' nuovi Popoli criſtiani per la maggior parte barbari. Così ſvanì affatto l' idea della Muſica antica, col conoſcimento ancora de' caratteri muſicali de' Greci che divennero inutili, rimanendo ſolamente la teorica delle corde comuni a' Greci co' Barbari, ſulla qual teorica s' aggirano tutti i diſcorſi degli Autori, che dopo lo ſtabilimento del Criſtianeſimo parlano di Muſica.

Le nuove lingue dell' Europa compoſte de' dialetti barbari e del latino groſſolanamente parlato ſi formarono ſenza proſodìa, cioè le ſillabe, eccettochè pochiſſime, non ſi proferirono più con quantità ſenſibile: onde ne ſeguì neceſſariamente la perdita del ritmo poetico conſiſtente, come ſi dichiarò trattando della poesìa greca, nel diverſo valore delle ſillabe che formavano i piedi. Dopo la venuta de' Barbari i verſi greci ed i latini ſi leggevano ſenza ritmo; l' orecchio non diſtingueva qual ſillaba foſſe lunga, qual bre-

breve; e quantunque si componessero versi greci e latini osservando le leggi del ritmo, questo si faceva, come pur si fa al presente, per pura teorica: chiunque non abbia studiato la prosodìa latina, nel sentire un verso latino non distingue la natura de' piedi; ed a tenore di ciò ne' metri della poesìa volgare le sillabe non si misurano, ma solo si contano.

La varietà de' Tempi musicali consiste, come fu dimostrato nel lib. 2 della prima Parte, nella varietà de' ritmi poetici: onde la rovina di questi portò seco la perdita di quelli. Però ne' primi secoli dopo l' Imperio de' Barbari non si cantò se non col ritmo semplicissimo proprio del canto de' Barbari, e con note quasi tutte d' egual valore. Si deduce questo dalla maniera, con cui si cominciò a scrivere la Musica dopo il secolo XI. Mancandovi un' idea chiara e precisa de' Tempi musicali, si notavano solamente le corde da intonarsi, prima colle lettere musicali latine sostituite da S. Gregorio in vece delle greche: v. g.

DC B C DE D C B A BC D
Sit no men Do mi ni be ne dic tum.

Guidone Aretino v'aggiunse le righe talor colle lettere, talor colle sillabe del solfeggio. Finalmente l' istesso Guidone notò le corde co' punti posti nelle righe, da' quali punti traggono origine le nostre note musicali. Da tutti questi modi di scrivere la Musica, de' quali si possono vedere parecchj esempj nel tom. 1 della Storia della Musica del P. Martini, chiarissimamente si scorge, non aver conosciuto i Musici dopo la venuta de' Barbari se non il ritmo eguale composto di note d'egual valore: e quantunque cantando variassero il valor di alcune note, questo era un effetto casuale dell' istinto musicale, mentrechè la varietà di note non era regolata da un determinato ritmo. In somma per quel che risguarda il ritmo e la va-

rietà delle note, la Musica colla venuta de' Barbari fu ridotta allo stato, in cui l' abbiam veduta tra i Selvaggi del Canadà.

I I.

Opinione del P. Martini circa il canto ec. clesiastico.

La barbarie de' nuovi Stati dell' Europa e la severità degli antichi costumi cristiani fecero sì che la Musica rimanesse quasi senza uso fuor della Chiesa; e tutto il progresso ch' ella à fatto infino al Secolo XVI si dee attribuire a' Cantori ecclesiastici, i quali faticarono immensamente per ridur la Salmodìa e gli Antifonarj allo stato, in cui oggidì li adopra la Chiesa. L' eruditissimo P. Martini è di sentimento, che il canto de' Salmi sia venuto a noi dalla Sinagoga ebrea per mezzo degli Apostoli (1). Questi, dice il lodato Autore, è naturale, che divenuti Christiani seguitassero a cantare i Salmi collo stile, con cui erano assuefatti a cantarli mentre professavano la legge di Mosè; e vuole ancora che Davide ricevesse da Dio unitamente co' Salmi la maniera di cantarli; sicchè secondo il P. Martini la nostra Salmodìa è un canto ispirato immediatamente da Dio. Egli è inutile trattenersi in rifiutare questa rara opinione dopo l' immortale traduzione de' Salmi del Sig. Saverio Mattei, e le savie riflessioni, con cui questo erudito Autore dimostra l' eccellenza della Musica ebrea, e la falsità dell' opinione del P. Martini (2). Ma per non lasciare intatto questo punto così proprio del nostro argomento, dirò solamente, sembrarmi incredibile, essere stata la nazione ebrea tanto barbara, che fosse necessario, che Dio insegnasse a Mosè, secondo certi Rabbini, la maniera di scrivere le leggi, ed a Davide, secondo il P. Martini, la maniera di cantare i Salmi. E come mai si può figurare il P. Martini che il canto de' Salmi ebrei scritti elegantissimamente in una lingua armoniosissima fosse

(1) Stor. della Mus. tom. 1. dissert. 3.

(2) Tom. 1. ed. sec. dissert. prelim. cap. 9.

fosse poi adattabile a gli stessi Salmi tradotti letteralmente nel latino, che si usava ne' secoli barbari? Le stesse cantilene delle Sinagoghe moderne, che adduce il P. Martini nella sua Dissertazione, sono chiarissimo testimonio contro la sua opinione: dette cantilene sono assai più modulate delle nostre, perchè non ostante la barbarie de' moderni Ebrei, la lingua conserva ancora parte degli accenti antichi, ne' quali consisteva il fondo della Musica ebrea (3): e tali accenti o modulazioni non poterono certo adattarsi ad una lingua senza ritmo e senz' armonìa, qual fu il latino de' secoli barbari, nè eseguirsi da Cantori, i quali non potevano piegar la gorgia se non a modulazioni quasi unitone, ed a note quasi tutte d' egual valore.

L'unico fondamento del P. Martini per supporre la Salmodìa introdotta nella Chiesa dagli Apostoli, consiste nell'argomento negativo che non si trova nella storia ecclesiastica l'origine di tali cantilene; e lo zelo con cui la Chiesa le à sempre conservate, opponendosi a qualunque novità tentata d' introdursi dagli Eretici nel Canto della Chiesa. Con questo argomento autorizzavano pure i Romani le cantilene de' Sacerdoti Salii, che si cantavano ne' tempi più fioriti della Repubblica, non ostante che dette cantilene, a paragone della Musica usata in quei tempi, erano barbare. L' argomento solo convince lo zelo, con cui ogni nazione à conservato sempre la sua Liturgìa, opponendosi a qualunque novità in materia di Culto. Neppur si sa dalla storia l'origine delle cantilene dell'Antifonario, che comprende il canto de' Graduali della Messa, de'Respon-

---

[3] Vedasi part. 1. lib. 2. cap. 5. artic. 1. Quantunque la lingua ebrea fosse piena di accenti musicali, come si dimostrò nel cit. luog. nondimeno i Musici ebrei componevano in Musica, disponendo gli stessi accenti in diverse maniere; che come nota Cicerone nell'Oratore, la Natura solo fissa in ciascheduna parola uno o due accenti, lasciando la disposizione degli altri all'estro del favellante, o del cantante. Quello che a me sembra verisimile si è, che gli Ebrei avessero nel loro linguaggio più accenti fissi ed invariabili che non ebbero i Greci ed i Romani.

ſponſorj delle lezioni, e delle Antifone che accompagnano i Salmi; e di tali cantilene non ſi poſſono ſupporre Autori gli Apoſtoli, mentre tali coſe ſi ſono ſucceſſivamente introdotte nella Chieſa, qual in un ſecolo, quale in un altro. Se la Salmodìa foſſe, come pretende il P. Martini, iſpirata da Dìo, ed introddotta nella Chieſa per mezzo degli Apoſtoli, non ſarebbe credibile permetteſſe la Chieſa cantare i Salmi con altra Muſica; eppure la Chieſa, benchè da una parte conſerva quelle antichiſſime cantilene, dall' altra permette cantare i Salmi colla Muſica di moderna invenzione. Finalmente baſta porgere orecchio alle diverſe Liturgìe de' diverſi Riti che abbraccia la Chieſa per toccar con mano, che la noſtra Salmodìa non è che una parte della Liturgìa latina: gli ſteſſi Salmi ſi cantano in una maniera nel Rito latino, in un'altra nel greco, in un'altra nel maronita: ed ogni fedel Criſtiano ſa beniſſimo, che la diverſità di queſti Riti, ſenza toccare punto nel fondo della Rivelazione, nè delle Iſtituzioni Apoſtoliche, dipende preciſamente da' diverſi coſtumi delle nazioni.

III.

Vera origine e natura del canto eccleſiaſtico.

Il noſtro canto eccleſiaſtico o Gregoriano porta ſeco tutto il carattere del tempo, in cui inſenſibilmente s' introduſſe nella Chieſa. Vi mancò allora nel linguaggio la diſtinzione di ſillabe lunghe e brevi; ed a tenore di ciò il canto eccleſiaſtico non usò di varietà di note. L' organo della voce de'nuovi Popoli dell' Europa non potea piegarſi facilmente alle modulazioni de' Semitoni, nè girar per gran varietà di corde: per queſto nel canto eccleſiaſtico di rado ſi fa una mutazione di Modo; e le parole ſi cantano con lunghi tratti di note uniſone. Le cadenze delle canzoni de' Barbari addotte nel cap. 1 pajono copiate da' noſtri Libri corali: l' eſempio 5 è una cadenza corale che non differiſce punto dalla cadenza finale dell'Aria del

del Canadà: e la cadenza del ballo degli ſteſſi Selvaggi è del tutto ſimile all' eſempio 6 che è un'altra cadenza corale. Si uſano ancora nel canto de' Salmi alcune cadenze falſe o interrotte, colle quali ſogliono pur finire i Barbari le loro canzoni, come ſi vede paragonando la cadenza dell'Aria indiana dell'eſempio 3 con quella dell'eſempio 7, che è copiata da' Libri corali. Finalmente a tenore che ſi coltivarono i nuovi linguaggi dell' Europa ſi cominciò a far ſenſibile la quantità di alcune ſillabe, maſſimamente delle penultime; ed in conſeguenza di ciò il canto eccleſiaſtico cominciò ad eſprimere le ſillabe penultime brevi con punti o con note tonde, come ſi vede nell' eſemp. 8. Dunque ſe il canto eccleſiaſtico porta ſeco tutti i contraſegni del carattere e del linguaggio de' primitivi Popoli della Chieſa latina, ſenza ragione pretende il P. Martini che la Chieſa per cauſa di queſto canto reſti obbligata alla Sinagoga.

La maniera con cui il canto eccleſiaſtico cominciò a praticarſi, e poi ſi propagò nella Chieſa latina è chiariſſimo indizio della ſua origine. La nazione italiana, per le ragioni addotte nel cap. 1, conſervò ſopra tutti gli altri Popoli dell' Europa più ſoavità nel parlare, ed in conſeguenza più diſpoſizione per il canto. Ed eſſendo ſtata la Chieſa Romana la prima tra le Chieſe d' Occidente che dopo Coſtantino ſi miſe nel pacifico poſſeſſo d' eſercitare la Religione Criſtiana, vi ſi cominciò a cantare pubblicamente. Queſto canto però, benchè foſſe il meno barbaro che ſi poteſſe allora praticare da' Popoli d'Occidente, fu per altro conforme colla rozzezza del linguaggio, colla ſemplicità de' ſentimenti di Religione, colla niuna pompa del culto, e col propoſito di ſcoſtarſi, quanto più foſſe poſſibile, dalla Muſica profana. Nè vi fu biſogno per inventar queſto canto di Maeſtri di Muſica; gli ſteſſi Sacerdoti, che regolavano il Culto, poterono per puro iſtinto inventarlo; tanto più che detto canto, come abbiam veduto nell'artic. 1, è ſomigliantiſſimo a quello de' Popoli barbari. La vantaggioſa diſpoſizione della nazione

zione italiana fece sì, che il canto ecclesiastico si coltivasse particolarmente nella Chiesa Romana, ed indi si propagasse in tutta la Chiesa latina. S. Gregorio Magno fu il primo, che nel secolo VI lo ridusse a miglior forma, purgandolo di molte cantilene barbare, aggiungendone altre di nuova invenzione, e fondando in Roma la Scuola de' Cantori, che può riputarsi l'origine della Cappella Pontificia. Allora cominciò il canto ecclesiastico a chiamarsi Gregoriano, ed a propagarsi per mezzo de' Cantori, che dalla Scuola di Roma si mandavano frequentemente ad altre Chiese. „ I „ Tedeschi ed i Francesi „ (dice Giovanni Diacono nella vita di „ S. Gregorio) „ non poterono conservare incorrotta la dolcezza „ di questo canto, che più volte guastarono con barbare cantilene, „ parte per incostanza di animo, parte per la natural fierezza del „ carattere di quei Popoli. I loro alpestri corpi mettendo fuori suo„ no di stridore, anzichè di voce, esprimere non possono la soa„ vità del canto: le loro barbare gorgie, in vece delle inflessioni „ d'una soave cantilena, formano certe voci rigide somiglianti al „ fragore d'un carro, che si precipita per un terreno scosceso (4).

Questo passo di Giovanni Diacono ci descrive puntualmente la natural connessione del canto, sia questo ecclesiastico, o profano, col carattere de' Popoli. I Francesi, non ostante la cattiva loro disposizione per cantare con buona grazia, ebbero a male, che fossero loro dati Maestri italiani per istruirli nel canto: e nel secolo IX la nazione si divise in partiti; chi sosteneva il gusto del canto francese,

(4) Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere, crebroque rediscere insigniter potuerunt; incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepentia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus & repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactant. Vita di S. Greg. cap.2.

cese, chi lodava l'italiano. Ma l'Imperadore Carlo Magno in una lettera al Papa Adriano decise la lite, dichiarandosi a favor del canto italiano, e pregando detto Pontefice di mandarli alcuni Cantori per ristabilire il buon gusto nelle Chiese gallicane (5). La soavità del canto Gregoriano, tanto lodata da Giovanni Diacono, devesi riputare relativa a' secoli barbari. Nel rimanente è certissimo, che se i nuovi Popoli Cristiani fossero stati meno barbari, il canto della primitiva Liturgìa latina sarebbe stato, benchè semplice, di più buon gusto, come si scorge dal canto del *Dies irae*, del *Pange linguâ*, e di altri Inni aggiunti a quella ne' posteriori secoli.

I V.

Canto della Liturgìa.

Non per questo si deve intendere, che se il canto ecclesiastico dovesse comporsi al presente, verrebbe egli fatto sul gusto della Musica teatrale. Bisogna per l'uso della Chiesa distinguere due generi di Musica: l'uno è il canto della Liturgìa indirizzato precisamente a fomentare la divozione del popolo: l'altro è la Musica, che la Chiesa permette per accrescere la pompa delle gran Solennità, la qual Musica non è tanto uno stimolo della divozione, quanto un sacro trattenimento del popolo. Il canto ordinario della Liturgìa deve essere semplice, non solo per doversi il più delle volte cantare dal popolo, ma altresì per conformarsi colla semplicità de' sentimenti di Religione, e perchè se fosse più composto e lavorato indurebbe piuttosto distrazione che divozione. L'uniformità del ritmo d'una Musica semplice avviva, come costa dall' artic. 1, il moto eguale del sangue colla piacevole tranquillità dello spirito, ed attribuendo questo interno piacere all'oggetto, che la mente ci rap-

(5) Vedasi nel luogo citato di Giovanni Diacono quanto stentarono i Francesi ed i Tedeschi ad abbracciare il canto Gregoriano. La citata lettera di Carlo Magno al Papa Adriano si può vedere nel Dizionario della Musica del Signor Rousseau.

presenta degno di culto, ne risulta la piacevole divozione. Vero è che il canto della Liturgìa non produrrà il suddetto effetto in un animo dissipato, il quale non sia antecedentemente penetrato de' sentimenti di Religione; ma questo non ci deve far maraviglia, che eccettuati i piaceri fondamentali della vita umana, per gli altri v' abbisogna generalmente qualche antecedente preoccupazione o disposizione dell' animo: a cagion d' esempio, quantunque tutti gli uomini abbiano senso per la bellezza, pure per causa de' pregiudizj nazionali la carnagione bianca, che è la più bella presso a gli Europei, fa pochissimo senso in un Africano. Così ancora gli affettamenti d' una Dama europea, i quali appagano sommamente l' occhio del sesso feminile, considerati con rapporto alle naturali proporzioni del corpo umano, sono stravaganti e ridicoli. Egualmente le corde musicali dilettano di lor natura tutti gli uomini; ma questo piacere s' applica a diversi oggetti, secondo le disposizioni dell' animo di ciascheduno. Per questo, non ostante la monotonìa del canto de' Salmi, non ci deve sembrare strano, che S. Agostino si stemperasse in lagrime nel cantarli; la scarsa soavità di quelle cantilene sopraggiunta alla natural tenerezza di quel gran cuore penetrato de' sentimenti di Religione, bastava a produrre quell' effetto, che non avrebbe fatto in un animo altrimenti disposto. Ma nella stessa semplicità del canto della Liturgìa vi può essere, ed è stata sempre gran diversità secondo i diversi gusti delle nazioni. La Liturgìa degli antichi Ebrei fu senza dubbio molto più lavorata della nostra, come si scorge dal gran numero di strumenti, con cui era accompagnata. Il P. Martini suppone che tra la nostra Salmodìa ed il canto degli antichi Ebrei non v' è stata altra differenza se non l' accompagnamento degli strumenti usato da quelli, e tralasciato da noi (6); ma io non comprendo qual accom-

(6) Tom. I. Differt. 3. pag. 409.

compagnamento potevano far gli ſtrumenti a' lunghi tratti di note unisone, che ſi cantano ſpeſſo nella noſtra Salmodìa (vedaſi l'eſemp. 8). Anche i moderni Ebrei, non oſtante la loro barbarie, conſervano per cauſa della lingua una Liturgìa aſſai più modulata della noſtra, come ſi vede negli eſempj del canto delle Sinagoghe moderne addotti dallo ſteſſo P. Martini. La noſtra Liturgìa, benchè ſia nel fondo conforme col canto de' ſecoli barbari, è ſtata colle replicate riforme ridotta ad uno ſtato baſtevole a produrre l'effetto che intende ricavare la Chieſa da un tal canto. Ma ſe doveſſe formarſi al preſente, ſi formerebbe certamente ſul guſto delle cantilene delle compoſizioni a cappella del Paleſtrina, e d'altri Autori del ſecolo XVI.

V.

Muſica lavorata della Chieſa.

La ſemplicità e l'umiltà de' ſentimenti di Religione colla meditazione, che deve accompagnare il canto della Liturgìa, rendono inutile per eſſa la Muſica troppo artifizioſa, e ſe così vogliam dirla, figurata. Ma non per ciò ſi deve queſta Muſica bandire affatto dal Tempio, come pretendono alcuni Scrittori traſportati dallo zelo, col quale vorrebbero, che i Criſtiani non andaſſero al Tempio ſe non per piangere ſopra i loro peccati, ciò che nello ſtato preſente del Criſtianeſimo ſarebbe pur troppo da deſiderare. A' tempi di Davide e di Salomone, come dimoſtra il Signor Saverio Mattei, oltre alla Liturgìa ordinaria ſi cantavano nel Tempio alcuni Salmi meſſi in Muſica da diverſi Maeſtri di cappella con orcheſtre più ſtrepitoſe di quelle che ſi uſano ne' noſtri teatri. Su queſto eſempio la Chieſa, conſervando da una parte il canto ſemplice della Liturgìa atto a fomentare i ſentimenti di Religione, permette dall' altra nelle gran Solennità come un allettamento del popolo, la Muſica di ſtrepito, la quale colla rimanente pompa del culto imprime in

quello un' idea grande della Religione. Il ſavio ed erudito Spagnuolo il P. Girolamo Feijoo nel diſcorſo decimoquarto del ſuo Teatro critico fa una ſevera critica della Muſica figurata uſata nel Tempio, e ſi fa maraviglia che nella Muſica delle Lamentazioni ſi veda notato il *grave*, *l' allegro*, ed altri generi di battuta della Muſica figurata. Poſſibile (ſclama traſportato dallo zelo) che ne'Treni di Geremìa, i quali ſono da molti Eſpoſitori chiamati l'alfabeto de'cuori penitenti, ſi ſentano gli andamenti della Muſica de' feſtini? Ma tutte le ragioni e gli eſempj, che adduce queſto ſavio Monaco ſolo provano, doverſi condannare l' abuſo che pur troppo ſpeſſo ſi fa di queſto genere di Muſica, e che diede occaſione al ſatirico Salvator Roſſa di dire:

E pur è ver che con indegni modi
Diventano beſtemmie a' giorni noſtri
Di Dio gl' Inni e li Salmi in bocca agli empj.
Che ſcandalo è il ſentir ne' ſacri roſtri
Grunnir il Veſpro, ed abbajar la Meſſa,
Ragghiar il *Gloria*, il *Credo*, e i *Pater noſtri*!
Apporta d' urli e di mugiti impreſſa
L' aria agli orecchj altrui tedie e moleſtie,
Ch' udir non puoſſi una ſol voce eſpreſſa.
Sicchè pien di baccano e d' immodeſtie
Il Sacrario di Dio ſembra al vedere
Un'Arca di Noe fra tante beſtie.
E ſi ſente per tutto a più potere,
(Ond' è che ognun ſi ſcandalizza e tedia)
Cantar ſulla Ciacona il *Miſerere*.

La Muſica da eſeguirſi in Chieſa deve eſſere, come quella del teatro, adattata al Soggetto. Il *Miſerere*, ed il *Kirie eleiſon* richieggono

gono una Musica patetica; il *Gloria* della Messa una Musica grave ed allegra, e generalmente la Musica di Chiesa, per quanto sia lavorata e di strepito, deve sempre conservare il decoro conveniente al Tempio, e sfuggire le modulazioni troppo molli capaci di risvegliare affetti meno puri: in somma della Musica figurata propria della Chiesa sarà immortal esempio lo *Stabat Mater* del Pergolesi. Vero è, che per comporre di questa sorte per Chiesa si richiede forse più fondo che per comporre adattatamente al teatro; ma questo solamente prova, che converebbe bandire dal Tempio non tanto la Musica figurata, quanto quei Maestri di Musica, che non sapendo qual Musica inventarsi per cantare le parole: *De torrente in via bibet*, vi mettono un minuette, o altra Arietta di ballo o di teatro.

C A P. I I I.

Dell' origine del contrappunto artifizioso.

I.

Le nazioni barbare stabilite nella Germania, Francia, Spagna, e parte dell' Italia, dopo il pacifico possesso de' rispettivi Stati, colla mutazione del clima, col tratto de' nazionali, e coll' esercizio della Religione Cristiana cominciarono a deporre le spoglie della barbarie, ed a coltivare le arti ed i costumi. Ma siccome per la loro innata durezza non poterono così presto sentire le delicatissime sensazioni, nelle quali consiste il buon gusto, cominciarono col coltivare gli oggetti solamente atti a ferire la loro sregolata fantasìa. Le statue greche e romane, per la loro natural semplicità, erano riguardate con indifferenza, e solo servivano per getta-

Gusto gotico.

gettare i fondamenti delle fabbriche ; all' occhio gotico folamente piaceva una ftatua di Attila o di Ataulfo colla tefta tonda a guifa di palla, e colle gambe dello fteffo diametro colla tefta. Fabbricavano le Chiefe alte e ftrette ; acciochè il fiato aveffe libero sfogo, ed il popolo rimaneffe divotamente raccolto. Circa le cafe però deftinate alla comodità di poche perfone penfavano diverfamente : le ftanze erano capaci d' una gioftra di tori ; ma le feneftre piccole ; e fe taluna riufciva alquanto grande, perchè l' occhio aveffe qualche fcherzo dell' arte da vagheggiare, la dividevano in due parti con una colonna. Gli ornamenti dell' Architettura erano baffi rilievi di frondi, racemi, angioli, ed animali, impaftati tutti infieme ; e perchè qualunque piacere tanto più colpifce l' animo, quanto più fi pena per goderlo, mettevano tali ornamenti ne' tetti de' palazzi, acciochè l' occhio non li godeffe fenza incomodo del collo. Sul gufto della Scultura e dell' Architettura erano i coftumi civili. Un Principe fi contenta al prefente di adornare il capo d' un decreto coll' enumerazione delle provincie, di cui è legittimo Padrone. Ma allora per ferire la fantasìa de' Popoli, all' enumerazione delle provincie bifognava aggiungere : „ e padrone del „ mare che le circonda con tutti i pefci che vi guizzano, e di tut„ ta l' aria infino alla Luna cogli uccelli che vi s'annidano. „ Oggigiorno rimane confolatiffima una giovane, qualor l' innamorato le dà in pegno del fuo amore qualche galanterìa ; ma in allora per conquiftare il cuore d' una Dama, bifognava metterle a' piedi gli artigli d' un Leone, le fpoglie d' una Tigre, o la tefta d' un Gigante (1). V' erano con tutto ciò alcuni coftumi troppo naturali : mi rammenta d' aver letto in un antichiffimo codice di leggi gotiche le fue pene a chi per fare fcorno al fuo nemico, nudatefi le parti deretane, con romoreggiante fiato d' indi premuto moftra facea dell'

(1) La ftoria di D. Chifciotto è una critica filofofica de' coftumi gotici.

dell' odio suo e disprezzo. Qualche avanzo di questo costume ci rimane ancora nel popolo di Roma; ma si fa con altra civiltà.

I I.

Origine del contrappunto artifizioso.

Eccovi ne' suddetti costumi l'origine del nostro glorioso contrappunto sconosciuto a' Greci. Se la fantasìa di quelle nazioni fosse stata regolare, benchè prive ancora di gusto per l'espressione del canto, avrebbero cominciato a coltivare la Musica accompagnando le semplici cantilene della Liturgìa col contrappunto naturale in Terza. Ma questa semplicità di armonìa, quantunque fosse conforme co' primi suggerimenti dell' istinto, non potea soddisfare gli animi assuefatti a riguardar con piacere gl' imbrogliatissimi intrecci degli antichi bassi rilievi. Sul gusto di questi si cominciò a comporre lo stravagante contrappunto composto di molte voci, ciascuna delle quali modulasse a modo suo, l' una verso il grave, l' altra verso l' acuto, questa velocemente, l' altra più tarda, risultando da tutte una confusione armoniosa nulla significante; attissima però a rapire in estasi la stravagante fantasìa de' Goti. Il Muratori nelle antichità del tempo medio adduce un testimonio di Giovanni Sarisberiense, il quale nell' anno 1170 ci dà a ravvisare la nascente Musica gotica: ,, il Culto, dice, della Religione vien ,, profanato dalla Musica: questa par che si proponga in mezzo del ,, Santuario d' effeminare gli animi sorpresi colle modulazioni lus- ,, suriantì, colla vana ostentazione di effeminate inflessioni, e colle ,, varie sezioni delle note e de' periodi. La diversità delle modu- ,, lazioni forma un concento di Sirene, nel quale talor si modula ,, verso il grave, talor verso l' acuto, si risolvono e raddoppiano ,, le note, si replicano i periodi, si riuniscono le voci, si rattem- ,, perano le acute e le acutissime colle gravi e le suggravi, sicchè ,, l'orec-

„ l' orecchio non può distinguerle ', nè formar giudizio di quel „ che si dice (2).

Il chiamare concento di Sirene una unione di voci, nella qualе l' orecchio nulla distingue, sarebbe oggigiorno una manifesta contraddizione; ma non era tale nel secolo XII, allorachè stava nel suo vigore il gusto gotico, al quale non poteva piacere se non una Musica stravagante. Le cinque note musicali, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima s' inventarono nel precedente secolo XI, e con queste note, non essendo in allora misurate, come sono al presente, colla battuta, si potevano far le medesime modulazioni, che al presente si fanno colle Crome, Semicrome, e Biscrome. Or co' principj naturali dell' armonia equitemporanea, e coll' invenzione di dette note si cominciò a comporre sul gusto che ci descrive Giovanni Sarisberiense: le voci modulando insieme qual verso il grave, qual verso l' acuto, l' una risolvendo, l' altra legando, questa trillando, quella replicando, con un real accrescimento armonioso aumentavano l' artifizio, e formavano un tutto somigliantissimo a' bassi rilievi di racemi, angioli, ed animali impastati tutti insieme.

I I I.

Progresso del contrappunto gotico.

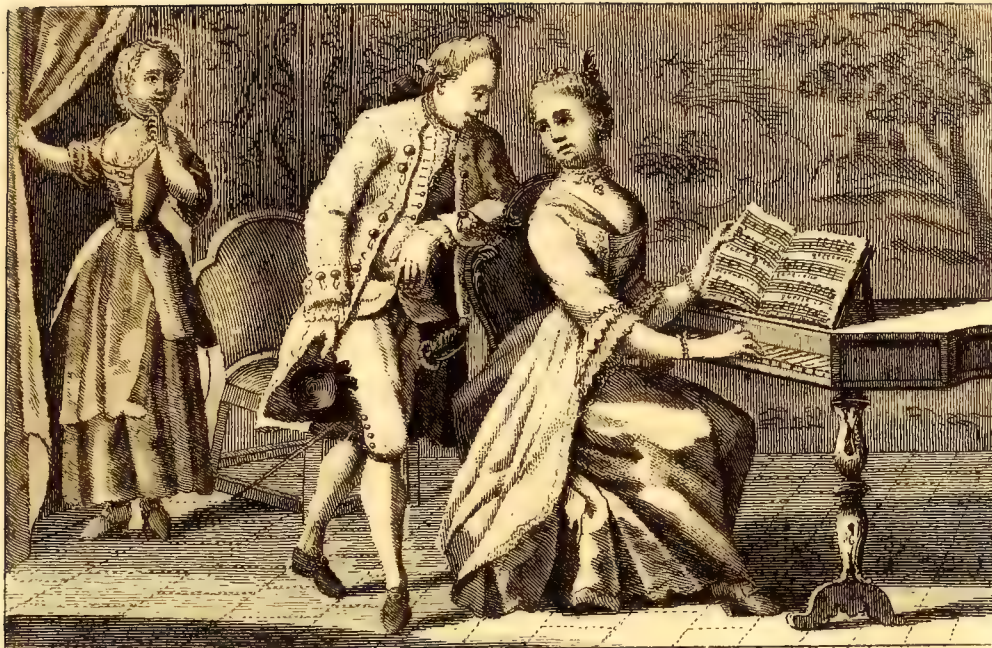
L' usanza delle nostre femine d' adornare l' orecchie ed il collo con

(2) Musica Cultum Religionis incestat, quod ante conspectum Domini in ipsis penetralibus Sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione hi, muliebribus modis, notarum articulorumque cæsuris stupentes animulas emollire nituntur. Quum præcinentium, canentium, e decinentium, intercinentium, & occinentium præmolles modulationes audieris, Sirenarum concentus credas esse ::: Ea siquidem est ascendendi, discendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, singularumque consolidatio, sic acuta vel acutissima gravibus & subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii fere subtrahatur autoritas. Differt. 24. tom.. 2

con prezioſe galanterie trae origine dalle nazioni più barbare. I Selvaggi dell' Affrica e dell' America, i quali non ſono ancora arrivati alla civiltà di coprire le carni, portano attaccati al collo, all' orecchie, e taluni anche al naſo coralli, vetri europei, e ſimili galanterie. Nondimeno una uſanza d' origine così barbara è ſtata dalle noſtre diſcretiſſime femine coltivata, e ridotta ad un tal ſegno di buon guſto, che gli ſteſſi uomini ſi compiacciono di vedere gran parte de' loro averi pendente dalle orecchie delle femine; e mi fa maraviglia, che queſte non ſi ſiano pur invaghite del pendente attaccato al naſo, che co' collaterali farebbe ſenza dubbio belliſſima comparſa. Simile a queſta è ſtata la ſorte del contrappunto gotico: non oſtante ch' egli nacque in mezzo della barbarie de' noſtri Antenati, gl' Italiani di genio, coſtretti dal comun pregiudizio a coltivar queſto moſtro, gli diedero miglior forma. Riunirono le voci in un Soggetto o Motivo, le diſtinſero ed ordinarono di maniera che l' una non ſi confondeſſe coll' altra; della qual riforma ſi può quaſi reputar Autore il celebre Paleſtrina. Ma ſiccome gli ſpiriti triviali ſono generalmente amanti della ſtravaganza, il contrappunto gotico non s' è ſradicato a tal ſegno, che non vi ſia rimaſta una Setta di bravi contrappuntiſti, i quali ſi fan riſpettare per l' abilità di comporre ſul guſto gotico. Queſti parlano con poca ſtima delle più eccellenti compoſizioni, chiamandole come per diſprezzo *teatrali*; nelle quali però conſiſte il vero ſpirito della Muſica: non lodano ſe non le legature, le preparazioni, le riſoluzioni, le repliche, le riſpoſte, li roveſcj, e ſimili artifizj, i quali benchè maneggiati da uomo di genio conducono al primario ſcopo della Muſica, nelle mani però di coloro ſono ſorgente di grandiſſima confuſione. Gli ſteſſi Contrappuntiſti faticano in collocare acconciamente certe notarelle, le quali, come eſſi confeſſano, non ſi diſtinguono dall' orecchio; ma biſogna, ſoggiungono, far vedere ſott' occhio il ben penſato dell' intreccio, o direbbero meglio dell' imbroglio.

 Ve.

Vero è che il comporre questo genere di Musica riesce spesse volte difficile; ma il reputare bello tutto ciò che è difficile, è un altro pregiudizio gotico; anzi il bello delle arti consiste nella semplicità e facilità, difficilissima per altro d'acquistarsi. Difficili e difficilissimi erano da lavorarsi gli antichi bassi rilievi; ma non per questo il buon gusto à lasciato di mandarli in disuso. Se nel disegno d' un quadro non si vede schietta la Natura, per quanto sia egli composto ed artifizioso, il buon senso lo condanna. La Musica deve destare nell' animo una sensazione chiara e semplicissima: qualora questa vi manchi, per quanto sia quella intrecciata ed artifiziosa, sarà Musica gotica. Vero ancora si è, che dalla Musica gotica ricava l' orecchio il diletto della modulazione di ciascuna parte, e dell' armonìa equitemporanea; ma bisogna rammentare ciò che il Padre del buon senso Orazio Flacco dice nel principio dell' Arte poetica: ,, S' un Pittore unisse il collo d' un cavallo con una testa ,, umana, ovvero formato un corpo de' membri di diversi anima- ,, li, li vestisse di piume, sicchè cominciando la figura col bel vol- ,, to d' una femina, terminasse colla coda d' un pesce, chi mai ,, potrebbe contenere le risa? ,, Eppure la testa, le membra, e la coda di tal mostro potrebbono essere molto ben dipinte, e dilettare la vista. Tal è il diletto da ricavarsi da una Musica gotica: ciascuna parte sarà forse bellissima; ma tutte insieme formeranno un mostro, atto ancora, se si vuole, a dilettare una fantasìa stravagante. Nel rimanente vi mancherà il costitutivo del buon gusto, determinato dallo stesso Orazio, dove dice:

Sit quodvis simplex dumtaxat & unum.

Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus. Cic. 2. de Leg.

Franc. Arnaudies inv. et delin. Ioann. Brunetti inc.

LIBRO TERZO

DELLA RINNOVAZIONE DELLA MUSICA

I Miſerabili avanzi de' Greci, che ſi ritirarono all' Oriente, quando i Barbari inondarono l' Occidente, ritornarono a queſto, quando Maometto divenne Tiranno di quello. E ſiccome la virtù, nemica della tirannìa, non può trovare ripoſo ſe non nel ſeno della libertà, eleſſero queſti Greci per aſilo l' Italia, dove la gran popolazione del paeſe, co' reſidui dell' antica potenza crearono molti Principi particolari abbaſtanza poſſenti per impedir l' uno all' altro, e tutti inſieme a' Barbari l' erezione d' una ge-

 neral

neral Monarchìa. Questo scarso fermento de' Greci fece sì che la letteratura italiana non divenisse del tutto barbara; e questi frutti sarebbero stati più copiosi, se i Principi non avessero fatto sin d'allora il paese più delizioso dell' Europa teatro del sangue e della strage. Mise finalmente l'ultimo sigillo alla barbarie europea un' altra inondazione di Barbari più nociva della prima, quale fu lo sbarco nella Spagna de' Maomettani africani. I costumi feroci fanno naturalmente ribrezzo, e gli stessi Selvaggi, qualor vien loro mostrata la maniera di vivere civilmente, li depongono volontieri. Ma non essendo stato il carattere de' Maomettani tanto la ferocia, quanto la superstizione, questa gettò ne' popoli più alte radici. Benchè l' Alcorano sia riguardo alla Religione un ammasso di spropositi, riguardo però alla politica niun Conquistatore à fatto mai un Codice così a proposito per far diventare i Popoli volontariamente schiavi. L' effetto convincerà ognuno di questa verità, poichè non ostante che l' Alcorano mette i Popoli nella più dura servitù, non vi è esempio d'un Popolo, il quale dopo d' aver abbracciato l' Alcorano, l' abbia mai più rinunziato. Tuttavia essendo stato fatto questo Codice adattatamente alla fantasìa ed a' costumi degli Arabi, gli Europei, fondati già nel Cristianesimo, l' hanno riguardato sempre con disprezzo e con orrore; e la barbarie de' Musalmani non avrebbe recato gran danno agli Europei, se i Successori di Maometto non avessero fortificato l' Alcorano nella parte più debole. Il Fondatore di questa Setta non poteva formar un Popolo furioso colla superstizione senza obbligarlo a credere articoli stravaganti, e tenerlo lontano dalle scienze. Ma avendo cominciato i Cristiani ad impugnare quelle stravaganze, i Successori di Maometto diedero la libertà d' interpretare gli articoli incredibili dell' Alcorano. Allora si formò una Setta di Dottori arabi, i quali col fine d' illustrare l' Alcorano si diedero a cultivare le scienze, e trovarono a detto fine copiosissima materia ne' libri greci de' Filosofi

losofi Alessandrini, che furono traddotti in Arabo. Le scienze coltivate sul gusto degli Arabi, e propagate per mezzo della Spagna in tutta l'Europa apportarono a questa più mali, che non fecero i Goti, Vandali, ed Alani. E l'Europa non cominciò ad avvedersi, che non ostante il nativo odio contro gli Arabi, era divenuta anch' ella araba nel filosofare, infino al secolo XVI. Le rivoluzioni politiche rimisero allora molti Popoli nella primitiva libertà di pensare; e questa deve riputarsi l'epoca della rinnovazione delle arti, e de' costumi dell' Europa. Io non tratterò di questi se non transitoriamente per non esasperare la debole moltitudine, persuasa da per tutto, che la sua nazione pensa ed opera secondo i più sinceri principj della ragione e della virtù. Per arrivar al nostro scopo di dimostrare la rinnovazione della Musica, basterà far vedere lo stato presente delle lingue più musicali dell' Europa: e se per trattare di esse v'abbisogna toccare qualche circostanza de' rispettivi caratteri nazionali, sarà ella di così poco momento, che non sia valevole ad offendere nazione alcuna che rifletta alla maniera, come la società civile si mantiene come equilibrata tra il bene ed il male, giacchè il buon gusto, come abbiam veduto ne' Greci, pregiudica nella moltitudine a' sentimenti di virtù; e le pubbliche massime di virtù trattengono, come abbiam veduto ne' Romani, il progresso del gusto. Solamente la barbarie è nemica di questo e di quella; ma non essendovi al presente nazione alcuna Europea, che possa dirsi barbara, ciascuna troverà nelle sue glorie qualche motivo d'umiliarsi; e nelle sue umiliazioni qualche vanto, con cui consolarsi.

CAP. I.

C A P. I.

Dello ſtato preſente delle lingue dell' Europa.

I.

Buon guſto comune a tutte le lingue.

TUtte le lingue hanno per fondamento la Gramatica, che potremo dire *naturale*, conſiſtente nel affermare o negare per mezzo del ſoggetto, verbo, e proprietà (1). Ma poi ciaſcuna ſi differenzia dall' altra nelle parole, ed in qualche particolare coſtruzione: ed il parlare italiano colle coſtruzioni o parole proprie del franceſe ſarebbe un errore. Eſſendo però, oltre alla Gramatica naturale, comune a tutte le lingue lo ſcopo del parlare, che è manifeſtare i penſieri, le qualità più conducenti ad un tal fine ſi devono ſtimare comuni a tutte le lingue. Delle parole e delle particolari coſtruzioni è arbitro, come dice Orazio, l' uſo, oppiuttoſto il popolo: la parola o la coſtruzione che il popolo non vuol più adoprare, biſogna aſſolutamente tralaſciarla. Delle fraſi o ſia del giro di parole conveniente per iſpiegare i penſieri con preciſione e chiarezza, ne deve eſſere inventore il buon ſenſo de' Filoſofi; e le Accademie che tirano a fiſſare lo ſtato d'una lingua, cioè le parole, la coſtruzione, e le fraſi, ſono il maggior oſtacolo per il progreſſo della mente umana.

Indi ſi deduce che lo sfuggire le parole che uſa il popolo, per uſarne altre trovate ne' libri è in qualſivoglia lingua un' affettazione ridicola: poichè eſſendo lo ſcopo naturale del parlare il farſi intendere, queſto fine ſi ottiene più facilmente con una parola triviale, che con un' altra, la quale non s' intende ſenza ſcartabellare i libri:

(1) Vedaſi part.1. lib.2. cap.3. artic.3.

bri: se Cicerone e Virgilio si fossero imposta la legge di non usare altre parole di quelle che usò Ennio, non sarebbero stati i Principi l'uno degli Oratori, l'altro de' Poeti.

Una lingua non si può arricchire senza prendere parole, e frasi ancora da un'altra nazione più ricca d'idee; però i Romani coltivarono ed arricchirono il latino studiando il greco. Onde il tralasciare una parola o una frase atta a manifestare con precisione e chiarezza un pensiere, solo perchè è presa da altra lingua, è una vana superstizione, che se s'osservasse, c'interverrebbe come a' Cinesi, i quali hanno studiato più migliaja d'anni senza imparar cosa alcuna.

La lunga circuizion di parole, ovvero lo stile asiatico non è stato mai usato in lingua alcuna da' Filosofi di buon gusto, i quali abbondando di pensieri, per manifestarli con chiarezza e buon ordine sono nelle parole esatti e precisi. Questo periodo: „ Volendo „ io le maravigliose bellezze di Roma, in quel modo che le mie „ deboli forze sostengono, scrivere e ritrarre; nel primo comin- „ ciamento temo, non quello di che meritatamente potrei esser ri- „ preso, cioè lo avere io avuto poco riguardo al mio basso ingegno „ sì alta materia eleggendo, ma quello che falsamente mi potreb- „ be esser apposto, cioè non le mie lodi sieno da molti reputate „ lusinghe, e la mia verità bugìa, e la mia gratitudine ingan- „ no: „ questo affannoso periodo, dico, solo può piacere ad una fantasìa asiatica, che si gonfj colle parole senza curarsene de' pensieri. Un Filosofo amante della naturalezza direbbe l'istesso così: „ Volendo io scrivere le maraviglie di Roma, non tanto temo „ l'esser ripreso per aver eletto una materia superior al mio basso „ ingegno, quanto che le mie lodi non sieno reputate lusinghe. „ Anzi il buon gusto del parlare consiste nel far comprendere con chiarezza più di quel che si dice: v. g. ritraendo il fondo di questa proposizione: *le leggi che in una Repubblica tendono a stabilire un bene,*

bene, sono alla fine sorgente di molti mali, si potrebbe fare non che un periodo, ma pur un capitolo assai lungo; tal capitolo però per le persone ignoranti sarebbe poco istruttivo, e per le riflessive troppo nojoso.

Consiste adunque il buon gusto del parlare, per quel che riguarda l' orecchio, nel parlare con soavità ed armonìa; per quel che riguarda la mente, nel parlare con precisione e chiarezza. E siccome questo buon gusto si deduce immediatamente dallo scopo naturale del parlare, egli è, come il buon gusto delle altre arti, comune a tutte le lingue: ed il volere che l' indole d' una lingua sia tale, che non possa in essa parlarsi colla precisione, con cui si parla in un' altra, è supporre viziosa l' indole di quella. Supponiamo che oggigiorno i Francesi scrivano con più precisione e chiarezza, che ogni altra nazione: l' indole di qualsivoglia altra lingua sarà tanto più viziosa, quanto che più si scosti dalla chiarezza e precisione del francese; ed a questa precisione e chiarezza s' approssimerà nello scrivere ogni altra nazione a tenore che più cultivi la Filosofia col buon gusto del parlare.

I I.

Lingua italiana.

In Italia bisogna far distinzione, come nella Cina, tra il linguaggio del popolo ed il linguaggio de' Dotti. Il linguaggio del popolo è dopo l' antico greco il più bello che si sia mai parlato al mondo. La nazione à conservato cogli avanzi dell' antica libertà certa natural franchezza nel parlare; ed essendo in oltre mancato la severità de' costumi romani, l' amor del piacere vi à fatto sorprendenti progressi; ed in conseguenza la lingua è divenuta la più soave, la più armoniosa, e la più espressiva dell' Europa. Quantunque la lingua italiana si sia formata, come le altre lingue dell' Europa, senza sistema fisso di prosodìa, fa con tutto ciò sensibile

la

la quantità di moltissime sillabe. Divide con molta grazia le consonanti doppie tra le due vocali collaterali, come *bel-lo*, *ag-giungere*. E le penultime sillabe, che in ogni altra lingua sono per lo più indifferenti, ovvero di niuna quantità sensibile, nell'italiano sono spessissimo distintamente lunghe, o brevi. Per questo le altre lingue scarseggiano di sdruccioli, o sia di parole terminate con un piede dattilo, la di cui prima sillaba è lunga, e brevi le due seguenti, come *lucido*, *florido*, de' quali piedi è abbondantissima la lingua italiana. Sopra tutto niun'altra lingua è giunta ad esprimere, come esprime l'italiana, la quantità di quattro sillabe successive in quelle terze persone del plurale *terminano*, *modulano*, nelle quali si fa nella prima sillaba un' appoggiatura, che la rende lunga, e poi si modulano le tre seguenti con tal velocità, che riescono sensibilmente brevi. Sicchè tra le lingue dell' Europa l' italiana è l' unica, che potrebbe facilmente arrivar a fissare un sistema di prosodìa per la maggior parte delle sillabe.

La bella distinzione di sillabe, che rende chiarissima la pronunzia, fa del pari sensibile la modulazione degli accenti; nello che la nazione italiana, se non à oltrepassato la greca, l'à certamente eguagliata. Senza iperbole si può dire, che l'Italiano canta quando parla. Nella più famigliar loquela appena si proferisce parola senza far una distinta cadenza; e l'intreccio degli accenti è sommamente vago e musicale, massime quando si parla con interesse o passione, ciò che è frequentissimo negl' Italiani, quantunque parlino di cose, che nulla loro importano. Bisogna però in questo punto che gli uomini cedano tutto il vanto al sesso feminile, particolarmente in Roma. Già Cicerone notò che la più graziosa pronunzia del latino era quella delle donne romane; e questa influenza del clima di Roma sulle lingue feminili è stata più durevole de' sassi del Campidoglio. Anzi non avendo più le moderne Romane il malinconico contegno delle antiche, la loquela loro è di-

venuta più feconda e più muſicale. Il temperamento delicato colla debolezza propria del ſeſſo le rende facilissime a prender fuoco in quelle paſſioni, che hanno tutto lo sfogo per la lingua, come l' ira, la gelosìa, l' invidia, alle quali danno continuo paſcolo colle curioſiſſime ricerche de' fatti altrui. Nella critica di eſſi faranno dubitar dell' oneſtà di Lucrezia a chiunque non comprenda la paſſione che le fa parlare: ma quantunque la mente le ſenta con indifferenza, l' orecchio gode ſommamente di quel ſonoroſiſſimo metallo di voce, di quella intonazione perfetta, di quel vaghiſſimo giro di toni, di quelle repliche ed appoggiature, colle quali rinforzano ciò che meno ſi deve credere: ſopra tutto il ſentire in collera una donna romana vale un' Aria di teatro. Vero è che per lo più, quando s' è terminata la critica dell' amico aſſente, biſogna o parlar de' ſogni, o licenziarſi; ma queſto che pare vizio dell' educazione, è una provvidenza della Natura per mantenere l' equilibrio della ſocietà, poichè ſe le grazie della lingua feminile ſi coltivaſſero in Roma coll' educazione franceſe, non vi rimarebbe in Francia verun petimêtre, che non veniſſe per le poſte ad inchinarſi alle donne romane.

La fantasìa degl' Italiani è generalmente feconda, e l' animo ſenſibiliſſimo alle più delicate impreſſioni de' ſenſi: ond' è che il loro linguaggio è il più eſpreſſivo, ed il più atto a far una notomìa del cuore umano. A viſta d' una pittura uno Spagnuolo dice: *bella pintura*; un Franceſe: *belle pienture*; ma l' Italiano eſclama colla più gran tenerezza del mondo: *oh cara pittura*! Se a tenore di queſta eſpreſſione uno Spagnuolo diceſſe: *Oh amable pintura*! ſi farebbe dar la baja d' fanciulli; ma all' Italiano è lecito accarezzare infino le bellezze dipinte. La fecondità della fantasìa, e le viviſſime impreſſioni che fanno nell' Italiano tutti gli oggetti, lo rendono vaghiſſimo della converſazione, nella quale, a mancanza d' ogni altro divertimento, ſi dilettano i nazionali ſcambievolmente coll'

armo-

armonìa della lingua, come con un' accademia di Musica. Anche le persone nulla istruite hanno un prurito insaziabile di parlar d' ogni cosa: il più meschino artigiano comincia la giornata con una cicalata nel Caffè, e la finisce con un' altra. Ivi discorre degli interessi politici, avverando i fatti con tal puntualità, come se avesse occulta corrispondenza con tutti i gabinetti dell' Europa; parlandone con tal passione, come se qualche esercito avesse saccheggiato il suo fondaco; e se la memoria lo tradisce nel racconto di qualche storietta, vi supplisce subito la fecondità dell' estro, ancorchè sia d' uopo far combattere Giulio Cesare con Alessandro Magno. Non basta all' Italiano la parola per esprimere la passione che lo fa parlare; egli s' adopra co' gesti delle mani, degli occhi, e di tutto il corpo; i quali gesti, procedendo naturalmente e senza riflettervi dalla passione, sono bellissimi, e atti alla pantomima, nella quale fin da' tempi de' Cesari portano gl' Italiani il vanto sopra ogni altra nazione. In questo punto mi rammenta aver goduto in un Caffè di Roma del più bello spettacolo del mondo, cioè un muto di nascita, il quale stando a sedere in un circolo manteneva una lunga conversazione, ed egli e tutti parlavano co' gesti.

All' Italia non è mancato se non la qualità del governo per farvi rifiorire i be' giorni della Grecia. Con tutto ciò il nativo genìo de' nazionali, la libertà procedente dalla debolezza di un tanto numero di Principi, e la scarsezza di mestieri per vivere originata dalla scarsezza del comercio, vi hanno fatto coltivare le arti di gusto: per questo la lingua è copiosissima per trattare di esse. In particolare trattandosi di Musica, tutta l' Europa parla italiano: l'espressioni musicali di *allegro*, *grave*, *adagio*, *maestoso &c:* si potrebbono esprimere in qualunque altra lingua; ma siccome il genio italiano n' è stato l' inventore, tutto il mondo usa de' suoi vocaboli. Non è così copiosa la lingua italiana per trattar delle scienze, perciocchè i Dotti non vi hanno ancora deposto il pregiudizio

gotico di ſcrivere latino. Ma non è ſolo queſto il danno che hanno fatto i Dotti italiani alla lingua nativa: mentre il popolo ſenza fatica, e per puro iſtinto di natura l' à arricchita di belliſſime eſpreſſioni, e l' à fatta la lingua più deliziosa dell' Europa, i Dotti, a guiſa de' Mandarini della Cina, hanno faticato immenſamente per farla la più povera e la più nojoſa. Vero è che cominciando ora mai a propagarſi in Italia il buon guſto di penſare, ed in conſeguenza quello dello ſcrivere, ſi danno alla luce alcuni libri, i quali co' vocaboli del popolo, e colla gramatica triviale parlano con preciſione, chiarezza, ed eleganza, nello che, ſe vale in queſto punto l'autorità di Cicerone, conſiſte la vera eloquenza. Ma queſti libri non fanno ancora teſto di lingua: i libri che fanno teſto di lingua ſono quelli, i quali cominciano con un *concioſſiacoſachè*, che in latino vuol dir *cum*; o quelli, ne' quali, per non iſtancar la mente del Lettore col raziocinio, ſi comincia un periodo in una pagina, e ſi finiſce in un' altra; quelli in ſomma i quali furono ſcritti nel tempo, in cui i Dotti penſavano poco, e ſcrivevano aſſai. E quantunque gran parte di queſti libri ſiano o di niuna ſoſtanza, o pieni di ſciocchezze, pure biſogna riſpettarli, perchè vi ſi trovano i preziosi vocaboli dell'età di oro: *allegranza*, *fallanza*, *quiſtione*, *dimenticamento*, *racculamento*, *piſtilenzia*, *cacaſego*, *cacaſangue*.

III.

Lingua franceſe.

Il Cardinal di Richelieu, che gettò i fondamanti della preſente potenza della Francia, volle pur fare la ſua nazione la più culta nel parlare; al qual fine ereſſe l'Accademia di lingua. Ma queſto mezzo piuttoſto ſarebbe ſtato nuocevole al ſuo intento, ſe il gran genio di Luigi XIV non aveſſe fatto fiorire inſieme le arti e le ſcienze. I Filoſofi ed i Poeti di queſta glorioſa epoca, ſenza riguardo a' dettami di detta Accademia, ſi diedero a ſpiegare con nuove maniere

niere la ſelva immenſa di nuovi penſieri, di cui fu in allora inondata la Francia; così è divenuta quella lingua la più coltivata dell' Europa per iſcrivere con preciſione, chiarezza, e buona grazia; ed anche per ciò i Franceſi hanno egual prurito di ſcrivere che gl' Italiani di parlare. Avendo dunque i Franceſi colpito nel buon guſto di ſcrivere, non è maraviglia ſiano divenuti i loro libri il trattenimento univerſale dell' Europa; ed a tenore che le altre nazioni ſi coltivano, ſi sforzano ad imitare i Franceſi nella maniera di ſcrivere.

La nazione franceſe generalmente ama più la moltiplicità di picciole ſenſazioni, che non la ſemplicità di quelle che ſi profondano nell'animo: ond' è che gli artiſti franceſi ſono così fecondi in inventar bagatelle adattate al ſuperficiale ſpirito delle femine. Chiunque abbia guſto per la pittura, paragonando un diſegno franceſe con un altro italiano, vi vedrà dipinta al naturale la differenza de' due caratteri nazionali: il diſegno franceſe ſarà pieno d' idee vaghiſſime; tali però che tutte ſi veggono alla prima occhiata: il diſegno italiano ſarà più ſemplice; ma quanto più ſi miri e rimiri, tanto più vi ſi troverà da ammirare. In conſeguenza di ciò la lingua franceſe non è così copioſa come l' italiana per parlare al cuore: il Moliere vi dipinge al vivo il carattere d'una perſona; ma il Metaſtaſio vi coſtrigne ad amarla, o ad odiarla. E non oſtante che tutto dì produce la Francia alcuni Filoſofi di mente profonda, ſiccome la nazione à prurito di ſcrivere d'ogni coſa, moltiſſimi libri franceſi non hanno ſe non un bello apparente, e per tanto ſono attiſſimi a trattenere le femine, e gli uomini di ſpirito ſuperficiale.

La lingua franceſe, come coſta dal cap. 1 del lib. 2, è la lingua de' Barbari fondatori della Monarchìa; ed i nazionali per ſpogliarla della nativa durezza hanno tralaſciato di far ſenſibili molte lettere, tritolando le altre con ſomma delicatezza. Ma sfuggendo uno ſcoglio, hanno urtato in un altro: la lingua è per ciò rimaſta ſenz'armo-

monìa, e scarsissima di quantità sensibili. Il Signor Burette s'adira contra il Vossio perchè dice questi, non avere la lingua francese verun piede dattilo o sdrucciolo, e pretende che siano tali *quantitè*, *fermetè*, *consequent*. Certo non è questa una materia di tanto momento, per la quale debba un Filosofo alterarsi con un altro; e si vede che un nazionale non è per lo più buon giudice delle qualità del nativo linguaggio. La prosodìa delle parole francesi *quantitè*, *fermetè*, *consequent* è simile con quella delle parole italiane *amerò*, *capitò*, e qual Italiano prenderà giammai queste parole per isdrucciole? Dal tritume delle sillabe procede ancora il modularsi pochissimo le parole francesi: onde è che i Francesi di buon senso per prendere gusto nella Musica o vengono a soggiornar in Italia, o si rendono famigliari le composizioni italiane.

I V.

Lingua spagnuola.

La lingua più musicale dopo l' italiana è senza dubbio la spagnuola; che sebbene non à la melodìa di quella, è non pertanto piena di armonìa naturale. Le parole sono di bella proporzione; e quantunque non trafiggano il cuore, sono abbastanza sonore per dilettare l'orecchio. Conservano dal latino la franchezza e chiarezza delle vocali; ma siccome il carattere nazionale non s' è addolcito al pari dell' italiano, la lingua à conservato alcune terminazioni gotiche: a cagion d' esempio: dal latino *afflictio* lo spagnuolo à fatto *afflicciòn*; e quella *n* finale, che è inutile ad ogni riguardo, è un avanzo del gusto gotico, il quale non rimaneva contento, se nel terminar della parola non sentiva un urto nell'orecchio. Non ostante però che la lingua spagnuola ritenga da un canto questi piccioli residui della stravaganza gotica, è dall' altro per la bella proporzione delle parole, e per la natural gravità de' nazionali, maestosa, grave, ed atta a ragionar di cose sublimi; nello che si

rav-

ravvisa quel tanto che la nazione conserva dell'antico carattere romano. La pronunzia è distinta, chiara, e sonora; ma alquanto calcata e dura. Distingue bene le quantità delle ultime sillabe, e delle penultime, e però vi sono nello spagnuolo molti piedi sdruccioli, come *clasico*, *colico*, *lampara*. Nel cominciar a parlare, lo Spagnuolo par che voglia cantare, ma poi per non guastare la gravità, seguita spesse volte in Unisono.

Per lingua spagnuola s'intende la Castigliana, che è la lingua della Corte, e la più universale. Nelle Provincie di Catalogna e Valenza si parla un linguaggio del tutto diverso, chiamato *Lemosino*, perchè si suppone proceduto dal Lemosin di Francia. Egli è per tanto un dialetto degli antichi Celti molto analogo colla lingua francese; ma la pronunzia è molto diversa: la pronunzia catalana è sonora, e ben modulata; ma alquanto torbida, e rustica. La valenzana è chiara, graziosa, e civile; ciò che deve attribuirsi alla somma dolcezza del clima, che è il giardino della Spagna, e che rende i naturali delicatissimi di complessione e di senso, ed in conseguenza attissimi a coltivare le arti di gusto. In fatti Valenza è dopo la Corte l'unica Città della Spagna, che mantenga pubblica Accademia di belle arti, il di cui primo Direttore fu già un fratello del celebre Valenzano Vergara, che à fatto rinascere nel Vaticano colla statua di S. Pietro d'Alcantara il genio di Michel Angelo; del di cui pennello fu pure perfetto imitatore il Ribera detto lo *Spagnoletto*, nato parimente sotto il clima di Valenza. Anche nelle scienze speculative gli studj pubblici di Valenza sono stati i primi a deporre le spoglie della Filosofia araba, coltivandovisi con sommo impegno le Matematiche e l'erudizione. Egualmente è debitrice la Spagna alla lingua lemosina de' più eccellenti Professori di Musica: in Italia saranno immortali i nomi di Terradeglias e d'Abos, allevati questo in Valenza, quello in Catalogna.

Nelle nobilissime montagne della Biscaglia stà gloriosamente se-

ſepelita una lingua, che dal nome della Provincia ſi chiama *biſcaglina*, ſconoſciuta al reſto della Spagna, perciocchè gli ſteſſi naturali, quando s' internano in eſſa, non la parlano più ſe non che in ſegreto tra di loro. Ella non à ſomiglianza con verun' altra lingua nè viva nè morta; e chiunque la ſente, la ſuppone ebrea o arabeſca: in fatti ſi racconta aver un Biſcaglino concorſo in Barcelona alla catedra di lingua ebrea parlando la lingua nativa, e l' impoſtura ſi ſcoprì, entrando caſualmente nel teatro degli ſtudj un compatriota del Concorrente alla catedra, mentre queſti recitava il *Pater noſter* in biſcaglino. I naturali vantano colla loro nobiliſſima origine l' antichità della lingua; alcuni la ſuppongono nata nella torre di Babele, ed io ſono di queſta opinione; Altri vogliono che ſia quello ſteſſo linguaggio con cui il Serpente ingannò Eva; e quello ancora, con cui nel ritornar le coſe al primitivo caos ſedurrà l' Anticriſto il mondo. La diſgrazia della Repubblica letteraria ſi è, il non eſſerſi ancora ſtampato in una lingua tanto illuſtre ſe non l' Abicì con un poco di Dizionario. La mia ſcarſa erudizione non giugne a poter preciſamente decidere l' importante queſtione ſull' origine di queſta lingua; ſolo poſſo dire, per quel che riguarda il noſtro argomento, non aver mai conoſciuto un Muſico biſcaglino.

V.

Le altre lingue dell' Europa.

Le altre lingue dell' Europa conſervano ancora le proprietà, che le rendono quaſi inette alla modulazione ed al canto. La ſaviezza de' riſpettivi governi à fatto bensì i Tedeſchi e gl' Ingleſi ſommamente culti e civili; e per tanto amanti della Muſica; ma per riuſcire in queſta, è ſtato loro d' uopo ricorrere alla Muſica e anche alla lingua italiana. Tuttavia la lingua ingleſe non è di gran lunga così dura ed aſpra come la tedeſca. Gli Ingleſi alzano poco il tono della voce, fiſchiano quando parlano, e parlano pochiſſimo,

mo,

mo, come ſi conviene ad una nazione profonda, rifleſſiva, e che penſa più che non parla. Conoſcendo queſta nazione che la maniera di ſcrivere dipende dal modo di penſare, avendo preſo tutte le miſure per far penſare ſaviamente i nazionali, non à fatto veruna Accademia arbitra della lingua: così i Filoſofi in poco tempo hanno ridotto lo ſtile alla ſemplicità e preciſione del franceſe.

Ma i raggionamenti non giungono a dar un'idea così perfetta della diverſa indole delle lingue europee, come quel motto di Carolo V, che le parlava tutte, e diceva, ch'egli avrebbe voluto parlar ſempre con Dio in ſpagnuolo, coll' amico in franceſe, coll' innamorata in italiano, cogli uccelli in ingleſe, co' cavalli in tedeſco.

C A P. I I.

Della poesìa volgare, e del teatro moderno.

I.

E' Stato detto più volte, che non eſprimendoſi nelle lingue vive la quantità delle ſillabe, la poesìa volgare s' è formata ſenza ritmo. Vi ſi accumulano le ſillabe per compire il metro ſenza differenza di lunghe nè di brevi; e l' armonìa, che ne riſulta, conſiſte più nel numero che nella qualità delle ſillabe. Ciò non oſtante in molti metri volgari vi ſono alcune appoggiature fiſſe, ſenza le quali il verſo ſi dice volgarmente che non fa buona cadenza: per eſempio:

Metro e rima della poesìa volgare.

Canto l' arme pietoſe, e'l Capitano:

la ſeſta ſillaba di queſto verſo è ſenſibilmente lunga, e ſe ſi faceſſe breve pronunziando *pietoſe* a guiſa di ſdrucciolo, l' anda-

mento del verſo ſarebbe diſpiacevole all' udito. La terza ſillaba dello ſteſſo verſo, benchè ſia ſenſibilmente lunga, ſenza guaſtare l' armonìa metrica, potrebbe farſi breve; e lunga la ſeconda, che è breve. In queſt' altro verſo:

Che 'l gran ſepŏlcro liberŏ di Criſto,

ſono lunghe la quarta e l' ottava; qualunque delle due ſi faceſſe breve, il verſo rimarrebbe ſenz' armonìa; ma ſenza diſcapito di queſta poſſono farſi o brevi o lunghe la terza, la ſeſta, e la ſettima. Alcuni verſi però hanno la detta appoggiatura nella terza e nella ſettima ſillaba; ma allora la quarta, l' ottava, e la ſeſta poſſono farſi di qualunque quantità. Si vede dunque che anche queſte appoggiature, che danno al verſo qualche armonìa, non ſono ſoggette ad una legge invariabile.

Il metro endecaſillabo, o d'undeci ſillabe ſi reputa comunemente il più armonioſo, perciocchè l' affollamento di ſillabe in una determinata miſura di tempo fa certo ben ordinato rimbombo, quale fu già attiſſimo a dilettare l' orecchie gotiche. Nel rimanente ci ſono altri metri, i quali partecipano dell' antico ritmo più di quello: v. g.

In queſt' ampleſſo
Segno d' amore
Scorga il tuo core,
Ch' eſſer lo ſteſſo,
Tenero Padre,
Voglio con te (1).

I due verſi di queſt' Aria: *ſegno d' amore: tenero Padre*, hanno il ritmo dell' antico verſo Adonico, il di cui primo piede è dattilo, ed il ſecondo ſpondeo. E ſe gli altri quattro verſi foſſero ſtati compoſti colla mira di far il primo piede ſdrucciolo, tutta l' Aria ſarebbe più armonioſa. Aven-

(1) Eugenio Comite: L'Artaſerſe in Scizia.

Avendo dunque i nostri Antenati perduto il senso per il ritmo poetico, s' invaghirono della somiglianza di terminazioni de' versi leonini, che fu già usata qualche volta e con discrezione da'Poeti latini: v.g.

Cornua velatarum obvertimus antennarum.
Vim licet appelles, & culpam nomine veles.

Di questa cacofonìa ne fecero una legge per la Poesìa, volendo che tutti i versi si facessero scambievolmente l' eco. Questo eco fu chiamato *rima* da ritmo; ma ben si vede, quanto disti il vero ritmo dalla volgare rima: quello consiste nella regolata spartizione del tempo; questa in una consonanza materiale di lettere, la quale non diversifica nè il tempo nè il tono della voce; ed in conseguenza non causa verun genere d'armonìa. La rima è una figura di parole, che solo dovrebbe usarsi colla discrezione, con cui si usa ogni altra figura. Il far però sentire di continuo quell' eco è certamente un avanzo della stravaganza gotica, il quale ci annojarebbe, se non si fosse stabilito col patrocinio d' un pregiudizio altamente radicato. L'armonìa procedente dalla varietà de' tempi e de' toni della voce piace, ed è piaciuta sempre in ogni lingua, e l'istesso accaderebbe colla rima, se fosse di sua natura un ornamento atto a dilettare l'orecchio; ma niuna persona di senno la potrebbe soffrire in un poema latino. Alcuni Scrittori, benchè conoscano la stravaganza della rima, vogliono per altro che si conservi ne' piccioli poemi. Io però non comprendo il perchè, mentre la rima non aggiunge al poema nè armonìa, nè espressione; anzi questa viene spesso sacrificata per causa di quella, che come ben disse un Poeta:

La prima
Fra i tormenti è la corda, e poi la rima.

Gli effetti dimostrano con evidenza, che i nostri metri colla rima traggono origine da' linguaggi barbari. La Poesìa fu inventata per manifestare col canto i sentimenti dell'animo; e la maggior parte della Poesìa volgare è inetta a cantarsi; la concatenazione delle sillabe che formano il metro, e le parole ricercate per formare la rima rendono il verso inflessibile alla modulazione del canto, massime se questo non è semplicissimo, qual suol usarsi dagl' Improvisatori, e qual si usò ne' secoli, ne' quali furono inventati i nostri metri. La moderna cultura delle lingue à potuto bensì perfezionare la Poesìa nelle altre sue proprietà, quali son o la sublimità de' pensieri, l' invenzione, e l'espressione delle immagini, e degli affetti; anche la lingua italiana, come si vedrà nel seguente articolo, è stata adattata dal Metastasio alle più delicate inflessioni del canto; nel rimanente la suddetta cultura non è giunta a dar a veruna lingua le inflessioni necessarie per formare il vero ritmo.

I I.

Poesìa italiana.

Lasciata da banda la mancanza di ritmo, e la superfluità della rima, i quali vizj sono comuni alla Poesìa di tutte le lingue vive, nelle altre bellezze poetiche ciascuna nazione s'è avvantaggiata, qual più, qual meno, a tenore della cultura delle rispettive lingue, e de' costumi. In Italia è volgarissimo il genio poetico; appena vi è persona civile, la quale non si creda capace di comporre un Sonetto cruscante in lode di qualche illustre Protettore, o di qualche Musico. Ma per dir il vero, non è la Natura così prodiga d' ingegni; nè si deve stimare il genio poetico italiano per l'universal contagio di Sonetti, Canzoni, Drammi, e Comedie nuove, che tutto dì si danno alla luce. Quello, di cui può la nazione meritatamente gloriarsi, si è, che dopo il Dante non à cessato mai di produrre di quando in quando qualche genio singolare per la Poesìa.

Ma

Ma il ricondurre questa alla sua vera origine, che è il canto, è stato dalla Natura riservato per il gran Metastasio. Questo Genio divino à rinnovata la forza dell'espressione, e la soavità della lira greca con tal maestrìa, che basta aver letto una volta i suoi Drammi per sentire rinnovate nell'animo le ferite solo con sentir mentovare *l'Artaserse*, *la Zenobia*, *la Didone*, *l'Attilio Regolo*, *il Tito*, *il Catone*. Vi è però tra il Metastasio ed i Poeti greci la differenza, che questi usarono della lira per confermare gli animi nel vizio; il Metastasio si serve delle dolcezze della lira greca per far amabile la virtù: l'amor filiale, l'amor paterno, l'amor congiugale, l'amor degli amici, l'amor della Patria, tutti sono per lui egualmente teneri ed interessanti: l'istesso amor degl' innamorati si fonda più nelle belle qualità de' cuori, che nelle attrative de' sembianti; e si prevale spesso il Poeta di quella debolezza per rendere più illustre qualche virtù: così Zenobia sacrifica tutte le tenerezze d'amante a un semplice cenno del Padre. In somma il Metastasio, questo caro figlio della Natura, à accordato insieme estremi, che niun Filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti romani. Il suo stile è chiaro, netto, e conciso, le parole piene di sugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell'animo. E quantunque il Metastasio non sia stato posto nella lista degli Autori del *Conciossiacosachè*, egli sarà non pertanto l'originale, che si proporranno ad imitare i Poeti filosofi. La sua rima è discretissima, ed esente di legge: i versi, in quanto lo permette la lingua, sono pieni di ritmo, e però facili d'adattarsi alla Musica. Se Anacreonte rinascesse, dubito che scrivesse in italiano un'ode nè più armoniosa, nè più dolce di questa:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Purchè si possa dir,
Quel core è mio.

Di due bell' alme amanti
Un'alma allor si fà,
Un'alma che non à
Che un sol desio.

Sa-

Sarebbe certo da desiderare, che gl' intrecci di molti Drammi non s'assomigliassero tanto fra di loro, e che non si sciogliesse tante volte il nodo colla medaglia. Ma tali difetti sono come le macchie del Sole, che non oscurano punto il suo perenne splendore.

I I I.

Poesìa francese.

Nel secolo del gran Luigi XIV diede la Francia Poeti originali in certi determinati generi. Le Satire di Boileau sono quasi da mettersi al pari con quelle di Orazio. Le Tragedie di Corneille, di Racine, e di Voltaire sono piene di gran passioni, e di sublimi sentimenti. Mancando però alla lingua francese l' armonìa e la dolcezza dell' italiana, la Poesìa lirica non à fatto in Francia verun progresso. Quasi egual sorte colla lirica vi à sofferto la poesìa eroica, per trovarsi la lingua sprovvista delle qualità necessarie per dipingere al vivo gli oggetti, taluni con qualche sorte di ritmo, taluni colla sublimità dell'espressione. La lingua francese è la più atta per iscrivere filosoficamente; ma per l' espressione degli oggetti sublimi ed immaginarj è naturalmente debole e bassa: per questo era solito a dire un Francese di buon senso, che mentre leggeva i versi francesi, gli sembrava bere dell' acqua. E tal rimarrebbe ancora l' Enriade del Voltaire, se si spogliasse delle sentenze filosofiche.

I versi d'ogni sorte di poemi francesi si sentono di continuo accoppiati a due a due col nojosissimo eco della rima. Il Voltaire nel discorso sulla Tragedia invidia la sorte degl' Inglesi, e degl' Italiani, che possono scuotere più facilmente de' Francesi questo duro giogo. In fatti non ostante che la lingua inglese è un dialetto degli antichi Barbari, il genio libero de' nazionali, colle profonde passioni proprie del loro carattere, hanno fatto la lingua più sciolta, più sublime, e più espressiva che non è la francese: e con queste

qua-

qualità riesce a' Poeti inglesi d'esprimere senza la rima gli oggetti ed i sentimenti poetici. Con più facilità possono tralasciare quella gl'Italiani, il di cui parlar ordinario per la vivacità dell'espressione, e facilità dell'invenzione è quasi poetico: e le sette giornate del Tasso, l'Eneide d'Annibal Caro, la Merope del Maffei, il Lucrezio del Marchetti, e le poesie del Frugoni, dell'Algarotti, e del Bettinelli sono testimonj irrefragabili della superfluità della rima italiana. Ella però è quasi necessaria nella Poesìa francese, non per dare a' versi armonìa; ma solo per distinguere la Poesìa dalla prosa.

I V.

Poesìa spagnuola.

Gli Spagnuoli, che sono sottoposti ad un clima medio tra le nazioni settentrionali, e le meridionali, partecipano del genio di queste, e della sodezza di quelle; e questa indole media è la più a proposito per riuscire benissimo in qualunque intrapresa. Effettivamente quando gli Spagnuoli si sono traviati nelle scienze, hanno portato le sottigliezze aristoteliche al più alto grado di stravaganza. Ed al contrario quando nel secolo XVI si diedero collo studio delle lingue orientali e dell'erudizione a coltivare la Teologìa col Diritto, i Dottori Spagnuoli di quel secolo si fecero rispettare e temere nel Concilio di Trento. Nel medesimo secolo cominciò a coltivarsi in Ispagna il buon gusto della Poesìa colle altre arti di genio, le quali sarebbero giunte ad egual grado di perfezione colla Teologìa, se l'intraprese di Carolo V avessero lasciato godere alla nazione i frutti del felicissimo governo di Ferdinando e d'Isabella. Oltracciò la barbarie, che nel passato secolo cominciò a rialzare la testa da per tutto, ed il mal gusto di Filippo IV misero in gran riputazione presso agli Spagnuoli una Setta di Poeti, i quali guastarono il gusto con sentenziole metafisiche, con immagini stravaganti, e con trasposizioni violente. Vero si è che questi difetti furono in allora co-

muni

muni co' Poeti francesi ed italiani; ma questi sul fine del passato secolo e principio del presente ebbero occasione d' avvedersene, mentre gli Spagnuoli avviliti collo sconvolgimento della Monarchìa, non pensavano se non che alle proprie miserie. Per questo sono ancora in istima presso al volgo della nazione i Poeti del tempo di Filippo IV; e per esempio del loro sottiglissimo ingegno suol addursi da' nazionali il quartetto di uno, che disperato chiama la morte così:

Morte, vien così nascosta:
Che non ti senta venir,
Perchè il piacer di morir
Non mi torni a dar la vita (2):

sottigliezza degna d'un Poeta adornato colla laurea di Dottore Aristotelico.

Il celebre Andalusso Gongora nel poema di Polifemo e Galatea dipinge quello così tondo e grasso, che stando in piede, dice, faceva ombra ad una gregge d' innumerabili pecore (3). E nello stesso poema parlando della Sicilia dice così:

Nò la Trinacria nelle selve fiera
Armò di crudeltà, calzò di vento
Che possa riscattar pronta, leggiera
La pelle ornata di colori cento (4). Ognun

(2) Vien, Muerte, tan escondida,
Che no te sienta venir,
Porque il gusto de morir
No me buelva a dar la vida.

(3) En pie sombra capaz es mi persona
De inumerables cabras el verano.

[4] No la Trinacria en sus montañas fiera
Armò de crueldad, calzò de viento,
Que redima feroz, salve ligera
La piel manchada de colores ciento.

Ognun si persuade, leggendo il primo verso, che la Trinacria, o sia la Sicilia, è fiera nelle selve; ma poi non trova a chi addossare quella pelle di cento colori. Il senso è che la Sicilia *non* armò di crudeltà, nè calzò di vento *fiera* alcuna, *che* possa liberar la sua pelle dalle mani di Polisemo; ma questo senso vien confusissimo colle traspoizioni del *nò*, del *fiera*, e del *che* contrarie alla costruzione analoga della lingua. In questo punto, e nelle metafore stravaganti il mentovato Poeta è troppo felice. Egli scrisse un altro poema intitolato: *Le solitudini*, che avrebbe meglio chiamato: *il Bosco*; tanta è la oscurità di questo celebre componimento, il di cui argomento non si comprende, tuttochè è stato illustrato con un comento più lungo dello stesso poema. Tuttavia in questi stessi Poeti di mal gusto risplende certa ammirabile fecondità d'immaginativa con un estro così fervido, che coltivato sul gusto del secolo XVI avrebbe fatto rispettabile il Parnasso spagnuolo.

V.

Teatro spagnuolo.

I Greci, i quali parlavano una lingua tanto armoniosa, ed avevano negli stessi versi quasi delineata la Musica, recitavano le Comedie cantando; ciò che attesa la rozzezza de' nostri linguaggi sarebbe per noi un' affettazione. Potrebbero non pertanto le nostre Comedie, quantunque si recitassero favellando, essere ben condotte e di buon gusto: ma le stravaganze radicate per più secoli ne' nostri teatri confermano evidentemente ciò che è stato detto nel cap. 3 del lib. antec. circa il gusto de' secoli barbari. Le prime Comedie rappresentate in Europa dopo lo stabilimento de' Barbari, e delle quali si suppongono inventori gli Spagnuoli, s' aggiravano sulla Passione di Gesù Cristo, la quale veniva rappresentata con iscene e con personaggi poco decenti alla serietà dell'argomento. Fu pure uno Spagnuolo il primo, che del secolo XVI ebbe idea della vera Comedia,

 e cir-

e circa di essa e le altre parti della Poesia scrisse eccellenti riflessioni piene del sugo di Aristotele e di Orazio . Detto Spagnuolo fu il fecondissimo Poeta Lope della Vega ; ma non ostante i suoi conoscimenti, ed il suo genio singolare per ogni sorte di Poesia , scrisse Comedie di pessimo gusto per la ragione, ch' egli stesso adduce dicendo :

E poichè paga il volgo sciocco, è giusto
Scioccamente parlar per dargli gusto (5).

La sorprendente fecondità di questo Poeta , e la mira di contentare il volgo l' indussero a comporre più di mille e cinquecento Comedie amorose, le quali misero in reputazione ne' teatri di tutta l' Europa la stravaganza e l' inverisimile. Vi si vede una Dama , che per provare la fedeltà del suo innamorato , finge che le cada un guanto nella gabbia d' un Leone : l' amante si spoglia , entra nella gabbia , combatte col Leone , li toglie il guanto, e si presenta con questo vittorioso alla Dama . Ma queste scene Donchisciottesche sono descritte con uno stile vago , e maravigliosamente copioso : la scelta e la condotta de' caratteri è perfetta , e fu invidiata dallo stesso Corneille: gl' intrecci sono ingegnosissimi , varj , e ben tessuti .

Avendo queste belle qualità delle Comedie di Lope abbagliata tutta l' Europa , non è maraviglia divenisse quel Poeta Leggislatore del teatro della sua nazione . Quasi tutte le Comedie spagnuole si sono fatte indi poi sul gusto di quelle di Lope. L' argomento è sempre l' amore ; ma un amore ne' personaggi serii platonico e metafisico ; ne' buffi sucido ed incivile . L' intreccio è comunemente ingegnoso, e ben disciolto, nello che il teatro spagnuolo avvantaggia ogni altro tea-

(5) Y pues que paga il vulgo necio , es justo
Neciamente escrivir por darle gusto .

teatro dell' Europa. L' azione principale va per lo più adornata d' episodj inverisimili. Lo stile è copioso; ma affettato: di quando in quando alza il Poeta le creste, e per descrivere la bellezza d' una Dama, mette in mostra tutte le perle dell' India, tutti i colori della pittura con tutti gli Angioli del Paradiso. Per dire che si fa giorno, l' Aurora si mette alla toletta, le Cameriere l' assettano, i Cochieri attaccano, i cavalli nitriscono, e tutto il Mondo si mette sossopra. Queste descrizioni sogliono farsi con versi endecasillabi di rima rigorosa; nel rimanente della Comedia, siccome la lingua è di sua natura sufficientemente armoniosa, si adopra una rima larga consistente nella consonanza delle pure vocali, come *amore, lode*; *vivo, vinto*. La barbarie del secolo passato, oltre alle Comedie di Lope, mise in istima presso agli Spagnuoli quelle sopra i Santi, nelle quali suol comparire il Diavolo cavalcando un Serpente di fuoco, e viene ad inquietare i Santi con ridicole impertinenze. Ma queste Comedie sono oramai divenute in disuso, e solo si conservano in credito quelle di Lope, e del suo perfetto imitatore Calderòn della Barca. Il *Tartufe* del Moliere, e la *Serva amorosa* del Goldoni sarebbero nel teatro Spagnuolo reputate una freddura; questo però sul principio; che alla fine, siccome la nazione à fondo di buon senso, s' avvede, e mette da se stessa in ridicolo i suoi pregiudizj.

V I.

Il teatro francese, che dà oggigiorno la legge a tutta l' Europa, prima del Cardinal di Richelieu fu il più ridicolo. Diedero principio al teatro francese i Fratelli della Passione con rappresentare i passi più interessanti di essa. Poi si formarono le Compagnie di Comedianti chiamate *Diablerie*, perciocchè l' argomento della Comedia era ancora qualche passo della vita di Gesù Cristo, ed il Diavolo vi facea sempre la prima figura. Mi sovviene d' aver letto il ri-

Teatro francese.

riſtretto di una di queſte Comedie, nella quale Giuda s' impicca, e crepa; eſce frettoloſo il Diavolo cercando la di lui anima, e non trovandola ſi diſpera: prende però il cadavere di Giuda, lo macella, e trova finalmente l' anima naſcoſta nella piega d' un budello. Le Comedie di Lope miſero in diſcredito queſte *Diablerie*, e ſi cominciarono a rappreſentare in Francia Comedie alla Spagnuola. Il gran Corneille, com' egli ſteſſo confeſſa, fece particolare ſtudio ſulle Comedie di Lope, e traſportò al teatro franceſe le più belle invenzioni di detto Poeta. Le prime Comedie del Moliere furono ancora troppo ſpagnuole. Ma poi queſto gran Comico purgò gl' intrecci d' epiſodj inveriſimili, raffinò i caratteri, fece lo ſtile più famigliare, e riduſſe la Comedia franceſe ad eſſere il modello, che hanno poi procurato imitare i Comici più ſavj delle altre nazioni. Prima della vera Comedia fu poſta ſul teatro franceſe la Tragedia. Ma per queſta biſogna dar il vanto al teatro ingleſe: il natural entuſiaſmo della nazione, la maniera eroica di penſare, le violente paſſioni proprie del carattere nazionale, coll' energìa della lingua per eſprimerle, faranno ſempre il teatro tragico ingleſe ſuperiore al franceſe.

Non oſtante la riforma del teatro franceſe, vi è rimaſto da' tempi antichi l' atteggiamento; il quale quantunque a' nazionali non paja ſtrano, a' Foreſtieri ſembra ſtravagante e ridicolo. I Comedianti pajono energumeni, che ad ogni atteggiamento vogliono ſtaccare le braccia dal corpo; ed eſprimono un affetto di pena colle contorſioni, con cui potrebbe un ammalato eſprimere un dolor colico. E' ancora inſoffribile nel teatro franceſe la rima, colla quale vanno come incollati i verſi endecaſillabi a due a due: ma eſſendo la Comedia un diſcorſo famigliare, potrebbe tralaſciarſi affatto queſta noja, come infatti comincia oramai a tralaſciarſi da alcuni Comici franceſi. Ed ultimamente il Sig. di Diderot à propoſto come

me nuovo modello la Comedia in profa intitolata: *Il Padre di famiglia*, che s'è meritato general applaufo (6).

V I I.

La nazione italiana in materia di teatro è fingolare: ella fa diftinguere, ed apprezzare il merito d' una buona Comedia; ma poi applaude ful teatro le più ftomachevoli improprietà. Si diletta fommamente de' perfonaggi mafcherati, i quali in tutte le Comedie foftengono l' ifteffo carattere: Pantalone prudente, Arlechino ftordito, Pulcinella fciocco, Coviello intrigante; e ficcome i perfonaggi fono fempre i medefimi, l' intreccio divien neceffariamente triviale, e mal condotto. Tutto il merito di quefte Comedie confifte nella fatira, e nella gran ciarla degli Attori. Il Goldoni à fatto tutto il pof-

(6) Lafciata da parte l'ofcurità dell' intreccio di quefta Comedia, i due principali caratteri del Padre, e del Figlio di famiglia fono poco coerenti. Il Padre di famiglia vien propofto come modello di tale, favio, filofofo, amante de' figlj, gelofo della loro condotta, ed afflitto per gli amori di uno di effi con Sofia, giovane povera; ma favia, onefta, e virtuofa ad un fegno eroico. Non oftante però la faviezza di quefto Padre di famiglia, che più volte avea configliato il figlio di non cercar nella fcelta di conforte, fe non una compagnia favia e virtuofa, per il volgar pregiudizio della nobiltà e delle ricchezze, delle quali egli non avea bifogno, non vuol acconfentire al matrimonio del figlio con Sofia: or quefta condotta, come ognun ben vede, fi contraddice col carattere del perfonaggio. La negativa del Padre, la paffione del figlio, gli amori d'una forella, e la malignità d'un Zio empiono la cafa di fconcerti fcandalofi, quali non accaderebbero nella cafa più fregolata; ed in tanto il Padre di famiglia non fa altro che piangere, e dir fentenze filofofiche, che nulla rimediano. Il Figlio vien pure propofto riformato, colla converfazione di Sofia, ne' coftumi; ma la negativa del Padre lo trafporta a macchinar il ratto di Sofia, a trattar il Padre con alterigia, e criticar di tirannica l'autorità paterna. Somiglianti efpreffioni in bocca d'un perfonaggio odiofo confermano gli afcoltanti ne' fentimenti contrarj di virtù; ma un perfonaggio, per cui a vifta dell' ingiuftizia del Padre l' udienza s' intereffa, non dovrebbe mai sfogare la fua pafsione con efprefsioni, che fanno inorridire, contra l'autorità paterna.

possibile sforzo per riformare il teatro della sua nazione: effettivamente le sue Comedie sono ben condotte, e piene di buona morale. Il Pubblico le à intese con gusto; ma non per questo à lasciato la passione per Pulcinella ed Arlechino. Sopra tutto in punto di macchine e di Magìa si veggono sul teatro italiano cose, che atteso il gusto della nazione in altre materie, fanno trasecolare. Nelle Comedie sacre spagnuole compariva al più un solo Diavolo; ma sul teatro italiano ne vengono alle volte delle legioni: non è gran tempo che vidi in un teatro di Roma dar principio ad una Comedia con un Concilio di Diavoli, i quali consultavano sull'ajuto da darsi ad una Maga. Il popolo vi corre ancora affollato a vedere il *Convitato di pietra,* che è una Comedia spagnuola piena di macchine e di Diavoli, la quale non si rappresenta più ne' teatri della Spagna. Nè basta la scusa, che le persone culte conoscono le improprietà di così fatte Comedie, delle quali non si diletta, se non il volgo ignorante; poichè in punto di teatro il gusto del volgo secondato dalle persone culte è il gusto nazionale. Se oggigiorno comparisse il Diavolo sul teatro inglese o francese, sarebbe lapidato dal volgo. Ma o sia la Comedia buona, o cattiva, il linguaggio italiano sempre è quello: la grazia della loquela, il sale della satira, e la viva espressione de' caratteri quasi compensano qualunque altro difetto; tanto più che la rima è affatto bandita dal teatro comico italiano; e vi si parla il linguaggio del popolo, il quale, tolto qualche errore gramaticale, è il più grazioso e dilettevole, e bene spesso il più espressivo.

Colla coltivazione della lingua francese ed italiana l'una e l'altra nazione è giunta a riprodurre il canto nel teatro; ma di ciò si tratterà nel seguente capitolo. Ora basta riflettere, che attese le proprietà delle lingue vive, e delle rispettive poesìe, spiegate nel capitolo antecedente ed in questo, la nazione italiana deve aver fatto singolari progressi nell'arte della Musica; la francese singolari sforzi, come in tutte le altre arti; ma con infelice esito. La spagnuo-

la

la deve essere *ad utramque parata*, o a cantare, o a non cantare; al buono, ed al mal gusto. In somma la nazione italiana, attese le proprietà musicali del suo linguaggio, deve essere la Maestra di Musica di tutta l' Europa; e questo si vedrà confermato co' fatti nel seguente capitolo.

C A P. I I I.

Del progresso della Musica sin a' tempi nostri.

I.

Inventione delle note musicali.

QUando gli Europei cominciarono a far sensibili alcune sillabe brevi, il canto Ecclesiastico applicò ad esse le note tonde, conservando per tutte le altre le quadre inventate dappoichè si cominciò a scrivere la Musica con righe e con punti. E quantunque il contrappunto gotico moltiplicasse da una parte gli ostacoli per far rinascere il vero gusto della Musica, dall'altra esercitava le voci nella spartizione del tempo. Finalmente acquistata la facilità di valutare esso colle note tonde e quadre, si pervenne a dividerlo in parti sensibilmente disuguali; al qual fine s' inventarono le cinque note antiche, Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima. Tutte queste note si formarono colla nota quadra, che si chiamò *Breve*: dalla Breve duplicata si fece la Lunga, e per togliere ogni equivoco le fu aggiunta la coda: dalla Lunga egualmente duplicata ne nacque la Massima: dalla Breve posta di canto la Semibreve: e dalla Semibreve colla coda la Minima (1). Gli Eruditi discordano circa l' Inventore di questo sistema di note: chi lo attribuisce

(1) Vedasi l' Introd. artic.4. num.3. coll'esemp. music.3.

sce a Guidone Aretino; chi a Francone di Parigi, viventi l' uno e l'altro nel secolo XI. Altri ancora vogliono che sia stata invenzione di Giovanni Murs nel secolo XIV. A me pare più verisimile, che le suddette note s'inventassero successivamente a tenore che s'acquistava la facilità di dividere e misurare il tempo. Solamente trovo inverisimile l'opinione, che le attribuisce a Giovanni Murs attesochè la Musica, che ci descrive Giovanni Sarisberiense nel secolo XII suppone qualche varietà di note (2). Tutte queste, prima dell' invenzione della stampa, furono piene o nere, che è un indizio d'essere stato il punto la prima loro origine. La stampa, per farle più belle, le trasformò in bianche: ma quando nel secolo XVI fu arricchita la Musica colle Semiminime, Crome, Semicrome, Fuse, e Semifuse, si riprodussero per queste le note nere, lasciando bianche l'antiche.

Ben si vede, che se gl'Antichi avessero valutato il valore delle loro cinque note colla battuta dandone una alla Semibreve, il canto sarebbe stato più scarso di modulazione, che non è il canto de'Barbari. Eglino però prendevano per elemento un picciolo tempo, che era il valor della Minima; e da questo elemento replicato formavasi il valor delle altre; altrimenti la distinzione di Tempo, Modo, e Prolazione, spiegata nell' Introduzione (3), sarebbe stata non che inutile, ma piena altresì d' imbarazzo, quale sembra a' nostri Musici assuefatti a misurare il tempo colla battuta. Il rispettivo valor delle note era più o meno veloce secondo lo spirito della composizione, ed anche secondo i secoli. Giovanni Murs critica la Musica del secolo XIV di troppo lenta; ciò che fa sospettare, che le modulazioni diminuite, che riprende Giovanni Sarisberiense nel secolo XII, o erano solamente veloci relativamente a quei tempi, o erano per la maggior parte capricciose senza regolamento di tempo.

[2] Vedasi lib.2. cap.3. art.2.

[3] Artic.4. num.22.

po. Finalmente a tenore che il linguaggio acquiſtava colla cultura de' coſtumi più dolcezza e fleſſibilità, i Cantori acceleravano d'egual paſſo il valor delle note; e per racchiudere le più rapide in un determinato tempo fu rimeſſo l'uſo della battuta, di cui ſi ſervivano i Greci per miſurare i verſi. Allora fu dato alla Semibreve il valor d'una battuta; ed in conſeguenza due alla Breve; quattro alla Lunga; ed otto alla Maſſima: e per riſolvere la battuta furono riprodotti i punti colla coda, che tali ſono la Semiminima, Croma, Semicroma, Biſcroma, e Fuſa. Certo è che la battuta è ſtata di gran giovamento per regolare il coro di più voci; ma per altro ella à recato gran danno alla Muſica, perciocchè gli Eſecutori attenti ſolamente ad accordarſi nel battere e levare, non ſogliono dar alle note intermedie il competente valore. Per queſto ſarebbe ben fatto, che al meno gli Scolari s' eſercitaſſero ſenza battuta, regolandoſi dalla prima nota, come facevano gli Antichi.

II.

Cultura della Muſica nel ſecolo XVI.

La rivoluzione d' idee e di coſtumi accaduta nell' Europa nel ſecolo XVI è la vera epoca della rinnovazione delle arti, ed in conſeguenza della Muſica. Queſta s'era imbaſtardita ne' ſecoli barbari per mancanza d'eſpreſſione, e per l'abuſo che il contrappunto gotico faceva dell'armonìa equitemporanea: ed all'uno ed all' altro male ſi cominciò a rimediare nel mentovato ſecolo. Per quello che riguarda il contrappunto ſi ſtabilirono alcune regole per preparare e riſolvere le diſſonanze, traſportare i Soggetti a diverſe corde, e conſervare l' idea del Modo; ſi formò in ſomma la teorica, che ſi vede nel Zarlino ed in altri Antichi, la quale, benchè ſia ſcarſa di veri principj d'armonìa, nondimeno giovò per uſar delle corde con più eſattezza, che non era ſtato fatto ne' precedenti ſecoli.

Il contrappunto gotico era il più grand' oſtacolo per perfezio-

 nar

nar l'espressione, essendo sommamente difficile rattemperar di tal sorte diverse voci, che modulando diversamente destino nell' animo una semplice e chiara sensazione. Tuttavia si cominciò a formar idea dell' espressione colle proprietà che a somiglianza de' Modi antichi s' attribuirono a' Modi del Canto fermo, i quali si supposero per la maggior parte patetici (4). Tali proprietà, come si dichiarò nel cap. 4. del lib. 1, sono capricciose, perciocchè ogni Modo è un sistema di corde indifferente, come gli accenti della favella, per qualsisia espressione; ed oggigiorno si compone in *D-la-sol-re*, che secondo il Zarlino è un Modo patetico, una sinfonìa allegra, un' Aria agitata, un ballo, e qualsivoglia altro genere di cantilena. Io credo che l' essere stata la maggior parte della Musica di quei tempi composta per l' uso della Chiesa, ed in conseguenza seria e patetica, sia stata la cagione, per cui i Modi del Canto fermo si supposero quasi tutti patetici, attribuendosi alle corde il carattere proprio de' Soggetti. Che che sia di ciò, questa falsa idea contribuì non poco al progresso della Musica; poichè mettendosi un Compositore a comporre preoccupato dell' idea che *D-la-sol-re* sia Modo patetico, l' immaginazione gli suggerisce cantilene espressive in questo genere. In fatti l' espressione patetica fu la più coltivata nel Secolo XVI; i madrigali amorosi di quel tempo vanno per lo più a finire in querele e lamenti fra gl' innamorati.

Il pregiudizio per il contrappunto gotico non era facile si deponesse ad un tratto; tuttavia il buon gusto rinascente di quel secolo cominciò a far desiderare la chiarezza dell' armonìa, la distinta comprensione di diverse modulazioni equitemporanee, l' unione di tutte queste in un Soggetto, in somma la semplicità e l' unità, che sono il fondamento delle arti di gusto. Con questa mira si coltivarono le imitazioni, le Fughe, i rovescj, i rivolti, e simili artifizj te-

(4) Vedasi il Zarlin. Istit. arm. part. 4. cap. 18. e seg.

tenuti dagli Antichi in grande ſtima; i quali artifizj coſtrinſero i Compoſitori a moderare il contrappunto gotico, e per dar luogo di comparire al Soggetto, ad accordare ſpeſſe volte le voci col contrappunto naturale in Terza; ed in queſto genere di Muſica il genio più ſingolare di quel ſecolo fu il Paleſtrina.

Gli accennati artifizj tendono piuttoſto a conſervare l' identità del Soggetto, che a formare la ſemplice unità compoſta di parti diſſimili: voglio dire, che la difficoltà conſiſte nell' accordar diverſe voci con diverſe modulazioni; tali però che dall' aggregato di tutte ne divenga una ſemplice eſpreſſione. Se l' eſpreſſione deve eſſere di qualche paſſione umana, l' intrapreſa è quaſi impoſſibile. Gli ſtrumenti poſſono bensì rinforzare l' eſpreſſione d' una ſola voce; e due voci ancora poſſono eſprimere il medeſimo affetto modulando con qualche diverſità, e ripigliando ſpeſſo l' una la modulazione dell' altra, come coſtuma farſi ne' duetti. Ma trattandoſi di accordare inſieme quattro o più voci umane con movimenti contrarj, e cogli artifizj ed intrecci uſati nella Muſica detta *a cappella*, l' eſpreſſione degli affetti ſarà ſempre deboliſſima, perciocchè l' una modulazione o confonderà, o almeno indebolirà la forza dell' altra. Con queſto genere di Muſica ſi può ſolamente rappreſentare al vivo l' immagine di qualche oggetto ſenſibile compoſto di coſe diverſe; come nella prima Lamentazione del Nanini ove cantando le quattro voci le parole: *velut arietes non invenientes paſcua*, rappreſentano al vivo una gregge diſperſa di arieti, che ſaltellando per la campagna vanno cercando il paſcolo. Queſte eſpreſſioni, di cui è capace lo ſtile a cappella, colle altre proprietà del medeſimo, notate nel cap.7 del lib.3 della prima Parte, furono perfettamente coltivate nel ſecolo XVI. Oltra queſto ſi compoſero molti madrigali, e mottetti, ed alcune cantate teatrali, che furono come l' abbozzo de' preſenti Drammi in Muſica.

III.

Progresso della Musica strumentata.

A dire il vero, il progresso della Musica non dipendeva tanto da' Professori di essa, quanto da' Poeti: mentre questi non riportavano la Poesia alla sua prima origine, che è esprimere in istile cantabile gli affetti dell' animo, neppur il canto poteva colpire nel suo primo scopo, che è l' espressione. Or nel secolo XVI il Tasso compose il più bel poema eroico che si sia mai scritto al mondo dopo l' Eneide; ma inetto affatto a cantarsi. Sarebbe forse giunta quanto prima la Poesìa al bramato scopo, se le turbolenze politiche nel secolo passato non avessero interrotta la coltura de' costumi e delle arti incominciata nel secolo precedente, e fatto quasi rinascere l' antica barbarie. Sul fine però di detto secolo sotto la protezione di Luigi il Grande s' istradarono di bel nuovo le arti; ma la Poesìa lirica, per causa de' difetti altrove notati delle lingue vive, particolarmente della francese, non fece il conveniente progresso per istimolare il genio musicale ad esprimere con energìa gli affetti. In tanto però essendosi cominciata a coltivare detta Poesìa in Francia ed in Italia per l'uso de' balli, e delle cantate teatrali, la Musica strumentata fece singolari progressi. Le voci delle corde, per questo appunto perchè sono artifiziali, sono generalmente più sonore che non è la voce umana: in conseguenza si può fare con quelle miglior uso del contrappunto, che non si fa ne' componimenti *a cappella*, ed adornare le modulazioni di più diminuzioni e vaghezze: però la Musica de' balli, e delle cantate treatrali, nelle quali cominciò a coltivarsi l' espressione, era principalmente sostenuta dalla orchestra.

Ad esempio delle suddette cantate s' introdusse in Chiesa il costume (che ancora si conserva nella Spagna) di cantare nelle feste solenni certi Oratorj o componimenti in volgare accompagnati cogli

gli

gli ſtrumenti (5). E ſebbene la Poesìa di tali componimenti non era ancora la più eſpreſſiva, l' orcheſtra ſuppliva al difetto dell' eſpreſſione del canto, facendo certe deſcrizioni belliſſime di oggetti ſenſibili. I Maeſtri di cappella della Spagna coſtumano ancora di pregare i Poeti autori di tali componimenti d' introdurvi qualche tempeſta, qualche lite fra gli elementi, o qualche ballo di Paſtori, per eſprimere poi queſte coſe collo ſtrepito della Muſica; ed il popolo vi concorre collo ſteſſo entuſiaſmo, con cui ſi concorre in Italia all' Opera. I balli unitamente colle ſuddette cantate impegnarono i Sonatori a coltivare la Muſica ſtrumentata, che finalmente comparve ſul principio di queſto ſecolo ridotta a perfezione nelle opere del Corelli, le quali ſaranno ſempre ſtimate per la varietà di belli e ben ſoſtenuti Soggetti, per l' eſatta oſſervanza delle regole d' armonìa, per la ſodezza de' Baſſi, e per l' attitudine ad eſercitare la mano de' Sonatori. Il Tartini vi aggiunſe più vaghezza e prontezza nel maneggio dell' arco. Ed in queſta Scuola fondata dal Corelli, e perfezionata dal Tartini ſi ſono formati il Coſtanzi, il Boccherini, il Botteſi, il Pugnani, il Nardini, il Giardini, il Manfredi, il Lolli, il Ferrari, il Freddi, e tant' altri valoroſi Sonatori di arco, che ſono a' dì noſtri la delizia dell' Europa.

I V.

Progreſſo dell' eſpreſſione.

I tentativi fatti dalla barbarie nel paſſato ſecolo per ſignoreggiare di nuovo l' Europa, andarono a voto colla ſovrana influenza di Luigi XIV: queſto gran Monarca della Francia, unendo l' amor della gloria con quello del piacere, riportò la duplicita lode di fiſſare colle ſue vittorie il ſiſtema politico dell' Europa, e di far godere agli uomini le delizie della ſocietà, promuovendo ad un tratto tutte

(5) Queſte Cantate di Chieſa ſi chiamano in Spagnuolo *Villancicos*.

tutte le arti e le ſcienze. Allora la lingua, la poesìa, ed il teatro fecero in Francia il progreſſo dichiarato ne' due primi capitoli; e la natural vivacità della nazione la portò ancora a voler perfezionare la Muſica ſenza l' ajuto degl' Italiani; ma le differenze circa di eſſa accadute in tempo di Carlo Magno, e la lettera di queſto al Papa Adriano (6) potevano averle fatto rammentare quel ſavio avviſo di Orazio: *Tu nihil invitâ dices facieſve Minervâ*, e conoſcere che il linguaggio franceſe è ſcarſo delle proprietà muſicali, che ſono la vera ſorgente della Muſica. L' Eroe Riformatore della Muſica franceſe fu Gian Battiſta Lulli, il quale, benchè nato in Firenze, traſportato però da ragazzo a Parigi divenne affatto franceſe. La prima ſua abilità, che lo fece celebre in Francia, fu quella di ſonare il violino: egli è tenuto per il Corelli della Francia; prima di lui, dicono i Franceſi, ne' concerti di ſtrumenti ſolo uno di queſti cantava; gli altri non facevano ſe non un ſemplice accompagnamento a quello: Lulli però miſe in movimento tutte le parti, e creò il vero concerto. Coll'abilità di ſonare il violino s'acquiſtò egli la benevolenza di Luigi il Grande, che lo fece Direttore dell'orcheſtra della ſua Corte; e poi divenne ancora Capo e Compoſitore dell' Opera franceſe, incominciataſi ad eſeguire a' giorni ſuoi. Che Lulli ſia ſtato l' Eroe della Muſica franceſe non ſi può certamente dubitare; ma che la Muſica franceſe non abbia colpito nel vero ſcopo della Muſica, è ſtato già baſtantemente deciſo da tutta l' Europa, e dagli ſteſſi Franceſi, i quali, ſvanito già l' entuſiaſmo per la Muſica di Lulli, fanno particolare ſtudio della Muſica italiana. E vaglia il vero il genio vivace della nazione non è generalmente atto a concepire quelle profonde impreſſioni, dalle quali provengono l' eſpreſſioni forti del parlare, e del cantare; ed il ſoverchio guſto della medeſima per la varietà e la vaghezza non può contentarſi di quella ſemplice Unità

(6) Vedaſi lib. 2. cap. 2. artic. 3.

tà di Soggetto, che fa distinguere una composizione italiana tra mille francesi. Onde al Lulli possiam concedere meritatamente la lode d' aver raffinato e trasportato agli strumenti il gusto gotico, creando un nuovo genere di Musica, che parla più all' orecchio che non al cuore.

La vera gloria de' Francesi consiste nell' aver avuto per Monarca Luigi il Grande, il quale faceva sentir da per tutto gli effetti della sua protezione sopra il merito: un Italiano, che ritirato nel suo paese coltivava un' arte, si trovava improvvisamente gratificato da quel Sovrano Mecenate. Questo stimolo mise in agitazione il genio italiano; il quale vedendo sommamente stimata dal Monarca francese la Musica teatrale, si diede a coltivare colla Musica la Poesìa atta al canto. Nelle composizioni del Gasparini, Bononcini, Marcello, e Clari appare già posto a chiaro lume il vero scopo della Musica col difficile accordo dell' espressione col contrappunto. Solamente mancarono a questi Compositori le parole del Metastasio; ma compensarono questa mancanza con altre bellezze, che a poco a poco vengono ora mai in disuso: eglino non erano troppo vaghi di quei tritumi di note, che senza effetto particolare straccano le braccia de' Sonatori; ma ogni nota era una pennellata di Maestro, che richiedeva nell' esecutore somma esattezza, abilità, e buon gusto. Sopra tutto l' espressione patetica, che cominciò a coltivarsi fin dal secolo XVI, giunse al sommo grado di perfezione nel *Miserere* volgarizzato del Marcello, e nello *Stabat Mater* del Pergolesi, componimenti l' uno e l' altro immortali, ne' quali si vede accordato l' artifizio colla semplicità, e l' uno e l' altra colla più tenera e penetrante espressione.

V.

Teatro in Musica.

La Musica si perfezionò fra i Greci nel teatro tragico, nel quale

le si rappresentano al vivo le passioni umane, che sono l'unica sorgente dell'espressione sì nel parlare, come nel cantare. Ma le nostre Tragedie, per quanto siano ad ogni altro riguardo eccellenti, sono per la mancanza di ritmo affatto inutili per cantarsi; ed oltracciò per le nostre idee, costumi, e linguaggi sarebbe una stravaganza il cantare le Tragedie del Corneille, del Racine, del Voltaire, o del Maffei. Però il nostro teatro in Musica cominciò nel secolo XVI con rappresentare qualche favola musicale, come fu già quella di Orfeo posta in Musica dal Zarlino, e rappresentata la prima volta in Venezia. Siccome i personaggi di queste favole erano Deità, la fantasìa degli Spettatori preoccupata con questa illusione non trovava inverisimile che gli Attori cantassero, o usassero d'un linguaggio più divino del nostro; massime appartenendosi l'argomento della favola alla stessa Musica. Giacomo Peri circa l'anno 1600 inventò lo stile de' Recitativi, che è uno stile mezzo fra la favella ed il canto; e la sua Euridice fu quasi il modello delle Opere in Musica rappresentate in appresso. Ma le favole della Mitologìa appartenenti alla Musica furono in poco tempo esauste: onde per condur a perfezione il teatro in Musica, bisognava che i Poeti si dassero a ricavare della Storia altri Drammi, i di cui personaggi potessero verisimilmente cantare; e coltivassero vieppiù lo stile lirico adattabile all' inflessioni del canto. Per mancanza di tali Drammi l' Opera francese del tempo di Luigi il Grande era comunemente un miscuglio di ballo e di canto; ed in Italia ancora il teatro in Musica fece in tutto il secolo passato pochissimo progresso.

Finalmente l' Italia, che riprodusse dopo i Greci ed i Romani la Musica sul teatro, creò pure il genio poetico necessario per perfezionarla. Apostolo Zeno, in cui la Poesìa non era che un ornamento della vasta erudizione in altre scienze, pensò saviamente, che avendo l'azione della Tragedia l'eroico proprio della Favola, i personaggi di quella potevano usare dello stesso linguaggio che i

per-

persônaggi di questa, purchè l'arte preoccupasse l'udienza coll' illusione, che nella Favola nasce dallo stesso argomento. V.g. Tra gli amori di Apollo con Dafne e quelli di Didone con Enea non v' ha altra differenza, senonchè il supporsi i primi favolosi ed intervenuti tra Deità; ed i secondi storici, intervenuti tra persone mortali; ma se l'illusione toglie alla fantasìa l'agio di far questa riflessione, dando ad Enea ed a Didone cert'aria di Divinità, potranno essi usare dello stesso linguaggio che Apollo e Dafne. Somigliante illusione deve farsi per l'udito e per la vista: per l'udito col grande dell' argomento, coll'eroico de' sentimenti, colla sublimità dello stile, e sopra tutto con quel genere di trasporto che cagiona lo strepito dell' orchestra. Per la vista col portamento de' personaggi, colla magnificenza delle scene, dell' illuminazione, degli abiti, e delle comparse; di modo che lo Spettatore per tutto quanto vede e sente si figuri come trasportato ad un nuovo Mondo, dove gli abitatori sono tante Deità. Eccovi il fondamento del teatro in Musica, che a torto è stato criticato d'inverisimile. Sarebbe certo ne' nostri costumi inverisimile, che in una Comedia un Padre riprendesse suo figlio cantando, perciocchè nella Comedia si rappresentano i fatti triviali, quali tutto dì accadono nelle nostre case. Ma quantunque Alessandro, Dario, Artaserse, Attilio Regolo, Catone si rappresentino dalla Storia personaggi mortali, pure se il teatro li deifica, possono usar del linguaggio che non disdice alle Deità. Il Poeta è libero a supporre o fingere quel che vuole, purchè, come dice Orazio, *sibi constet*, cioè sia conseguente nel fingere: onde se il teatro in Musica mi rappresenta come divini i personaggi, non dovrò trovare strano il sentirli parlar il divino linguaggio della Musica. Fece ancora Apostolo Zeno nella Tragedia da cantarsi un cangiamento degno di somma lode. Lo scioglimento della Tragedia è stato sempre la strage de' scelerati; ma nel nuovo Dramma italiano, quantunque sia tragico l'intreccio, l'esito, in quanto lo permette la

 Sto-

Storia, è per lo più felice, consistente nel pentimento de' scelerati, e nel premio della virtù. Così le gran passioni proprie della Tragedia non ci lasciano funestati colla morte di qualche illustre personaggio; ma sì bene pieni di consolazione vedendo i malvaggi pentiti, e premiata la virtù.

Con queste mire compose Apostolo Zeno i suoi Drammi in istile adattabile al canto, pieni di bellissime scene, e di passioni atte ad impegnare la Musica ad ogni sorte d' espressione. Ma nè i caratteri, nè il linguaggio, nè i sentimenti sono ancora bastevoli a trasportare l' animo de' Compositori di Musica e degli Spettatori fuor di se stesso: a cagion d'esempio: nel Dramma di Q. Fabio e L. Papirio la scena ultima del secondo Atto è la più agitata, e la più interessante di tutta l' Opera; ma quando si riflette a che Q. Fabio, il quale è un Eroe Romano, consente in una bassezza, purchè niuno la veda, e che L. Papirio, che è un altro Eroe Romano, lo tradisce facendola pubblica, lo Spettatore ed il Musico si raffredano, ed in vece di compiangere Q. Fabio, vorrebbero adirarsi contro al Poeta. La Musica è assolutamente debitrice della massima perfezione, a cui è giunta in questo secolo, all' immortal Metastasio. L' istesso Apostolo Zeno, che adornava il suo gran sapere con singolare modestia, trovandosi in Vienna da Poeta Cesareo, quando giunse là il Metastasio, protestò avanti le Maestà Cesaree, che il Giovane Romano era l'unico Genio per la poesìa lirico-drammatica, e gli cedette volontariamente il posto, pregandolo di mandargli a Venezia i suoi Drammi per prendersi la briga di pubblicarli. Il Metastasio à posto i Compositori di Musica in quello stato, che richiede Orazio nel Poeta per comporre di gusto: il Poeta, dice Orazio, deve sentir in se stesso gli affetti che vuol comunicare (7); e l' istesso deve dirsi del Compositore di Musica; ma questo, se è dotato di genio, mettendo

(7) Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi. Art. poet.

tendo in Musica i Drammi del Metastasio, bisogna che co' personaggi avvampi, impallidisca, pianga, s'adiri; ed agitato il genio di così possenti stimoli trova facilmente le più espressive modulazioni per isfogarsi. In fatti co' Drammi del Metastasio il Vinci, il Pergolesi, il Leo, il Perez, il Sassone, il Buranelli, il Jommelli, il Piccini, il Sacchini, l' Ansossi ed altri hanno portata la Musica in questo secolo al suo scopo; che è l'espressione de' più teneri affetti, e delle più violenti passioni del cuore umano. La dolcezza dell' espressioni del Metastasio è stata ancora cagione di formarsi quella divina scuola di Cantanti, che comincia ora mai a mancare, secondo il gusto della quale hanno cantato il Raff, il Farinelli, il Casarello, il Gizziello, il Guarducci, il Mazzanti, ed il Guadagni. Ma nè le composizioni di quelli, nè il canto di questi avrebbero sorpresa l' Europa, senza le perfezioni aggiunte alla Musica strumentata dal Corelli e dal Tartini. Ora figuriamoci uno spettacolo, quale si sarebbe potuto rappresentare in questo secolo, cioè l' Olimpiade del Metastasio posta in Musica dal Pergolesi, cantata da Farinelli, Raff, Casarello, Gizziello, Guarducci, e Guadagni, supponendo in questi, oltre all' abilità di cantare, il più eccellente portamento di Comica, con una orchestra composta de' più scelti Sonatori, e colla magnificenza di scene, abiti, illuminazioni, balli, e comparse, che fece godere agli Spagnuoli Ferdinando VI di gloriosa memoria nel teatro della sua Corte: a me pare, che un sì fatto spettacolo ci farebbe veder verificata la favola di Amfione, che colla Musica commuoveva i sassi.

V I.

L' instabile condizione dell' uomo non porta giammai le cose alla sommità della perfezione, se non per mandarle più precipitosamente in rovina. Il teatro in Musica è uno spettacolo da darsi

Decadenza della Musica

ſolamente da un Principe amante della Muſica, e della magnificenza; ma l' avidità del Popolo italiano per godere di sì fatti ſpettacoli fece aprire i teatri da guadagno, ne' quali manca ſempre da qualche parte il fondamento del teatro in Muſica, che è l' illuſione. Vi ſi veggono alle volte ſcene per la maggior parte vecchie, mal decorate, di niuna novità, e di peſſima architettura; abiti meſchini, comparſe ridicole, illuminazioni ſcarſe, e balli nojoſi: così rimane la Muſica sfornita della ſorpreſa neceſſaria per far negli Spettatori il conveniente effetto. Ma vi rimaneſſe almeno la Muſica: la moltitudine de' teatri, i prezzi ſtrabochevoli de' Muſici abili, e l' intereſſe degl' Impreſarj hanno fatto naſcere un vero contagio di Maeſtri, di Muſici, e di Sonatori. Si accingono tutto dì a mettere in Muſica i Drammi certi Compoſitori fatti alla foggia di quegli Architetti, che con quatro o ſei diſegni comprati fabbricano tutte le caſe, o di quei Segretarj, che riducono di grado o di forza ad una di quattro o ſei formole l' argomento d' ogni lettera. Ond' è che ſi ſentono ſpeſſo i ſentimenti del Dramma ſacrificati, Motivi fuor di propoſito, ed Arie ancora ſenza Motivo alcuno; tagliate però alla miſura di certi Cantori, i quali ſenza ſcuola, ſenza guſto, e ſenza comica gorgheggiano ſino a sfiatare ſenza mai articolare una parola. Queſta perverſa razza di Cantanti, che fanno pompa d' imitar colla gorgia i lavori de' baſſi rilievi gotici, hanno fatto provar al Metaſtaſio la pena di vedere a' ſuoi giorni rovinato il teatro, che co' ſuoi Drammi era ſtato portato alla maggior perfezione. Ecco in qual modo egli ſi lamenta in una lettera al Mattei: ,, qualunque ſia coteſto mio povero Dramma, non creſcerà certamente di merito fra le mani de' preſenti Cantori, ridotti per colpa loro a ſervir d' intermezzi a' ballerini, che avendo uſurpata l' arte di rappreſentare gli affetti e le azioni umane, meritatamente hanno acquiſtata l' attenzione del popolo, che hanno gli altri meritatamente perduta; perchè contenti d' aver grattato

,, le

„ le orecchie con una ſonatina di gola nelle loro arie , il più delle
„ volte nojoſe, laſciano il peſo a chi balla d'impegnar la mente,
„ ed il cuore degli Spettatori; ed han ridotto il noſtro teatro dram-
„ matico ad un vergognoſo ed intollerabile miſcuglio d' inveriſi-
„ mili. „ Ma che giovarebbe la più eccellente Muſica co' più va-
loroſi Cantori, qualor doveſſero queſti accordarſi con una orche-
ſtra compoſta alle volte di Maeſtri e di Scolari, di ragazzi e di vec-
chi, l'uno ſordo, l'altro cieco, queſto ardente, quello flemma-
tico, ognun de' quali vuol regolare il tutto a modo ſuo? Che gode
dunque il popolo in sì fatti ſpettacoli? A me pare, che il continuo
cicalare è un indizio infallibile della noja. Pure in arrivando alla
cadenza dell' Aria ſi mettono tutti in un profondo ſilenzio; e dopo
d' aver il Muſico girato e rigirato fuor di propoſito per tutti i Toni,
ſi prorompe in uno ſtrepitoſo sbattimento di mani. Oh! con quan-
ta ragione potrebbero i Muſici addurre per iſcuſa de' lor difetti
quei verſi di Lope della Vega:

> E poichè paga il volgo ſciocco, è giuſto
> Scioccamente cantar per dargli guſto.

C A P. I V.

Del guſto popolare per la Muſica delle nazioni Europee.

I.

Guſto della nazione italiana

RESta finalmente dimoſtrato, che la Muſica procede immedia-
tamente dall' iſtinto di parlare; che le ſue corde conſiſtono
ne' ſette toni di voce diviſi dalla Natura fra gli uomini; che tutte
le regole d' armonìa ſi deducono dall' iſtinto d' accordarſi gli uo-

 mini,

mini, quando cantano insieme, in Terza, Quinta, ed Ottava: che la Musica fu sommamente perfezionata da' Greci di costumi molli, ed assuefatti ad un parlar il più soave ed armonioso che si sia mai usato al mondo; ch' ella fu rovinata da' Barbari di costumi e di linguaggi rozzi; e rinnovata finalmente in Italia, dove fioriscono costumi soavissimi, col linguaggio più armonioso dell' Europa. Ma siccome di questi progressi sia debitrice la Musica alle fatiche de' suoi Professori, converrà brevemente specificare ciò che facilmente si rileva dal fin quì ragionato, voglio dire, qual sia la nativa disposizione ed il gusto per la Musica di ciascuna nazione europea.

La nativa disposizione per la Musica della nazione italiana è palese a tutto il mondo: l' Europa si serve per quest' arte degl' Italiani, come i Romani si servivano de' Greci; e non vi è angolo dell' Europa così rimoto, ove non si trovi qualche Musico o Sonatore italiano: Essi sono arrivati a' tempi nostri trafficando colla Musica fino all' India orientale, e piacesse a Dio, che sull' esempio di Cadmo se n' andassero alcune Colonie di Professori a coltivare la Tartarìa. In Italia, particolarmente in Roma ove si usa la favella più musicale di tutta l' Italia, tutti sanno cantare: le femine sollevano le fatiche domestiche colle più belle Arie del teatro: il popolo si crede giusto giudice delle fatiche d'un Professore di Musica; ed il più bel divertimento del Carnovale di Roma si è sentire infino alle femine far la critica dell' Opera. Ma quando mai il popolo è stato savio ne' suoi giudizj? Il genio universale della nazione fa sì, che il popolo senta il gusto d' una Musica ben fatta, e ben eseguita; ma poi gl' intervien l' istesso che nella Comedia; egli sente il gusto d' una buona Comedia; ma poi applaude le furberìe del Diavolo, e le sciocchezze di Pulcinella.

II.

La nazione ſpagnuola tanto dal carattere, quanto dalla lingua à dopo l' italiana le diſpoſizioni più vantaggioſe per la Muſica; ma queſte diſpoſizioni reſtano quaſi ſterili, maſſime nelle Provincie ſettentrionali, per mancanza d' eſercizio, e per non eſſerſi fatto comune il teatro in Muſica. Il contegno delle donne impediſce altresì quelle liete adunanze, che inſenſibilmente preparano l'animo a cantar con eſpreſſione. Tuttavia alcune Dame provinciali ſull' eſempio di Cornelia figlia di Scipione pagano il Maeſtro per imparar a cantare ſenza imparare la Muſica, ed in qualche converſazione ſolenne cantano qualche Arietta di vigliancico (1). Generalmente la Muſica ſtà nella Spagna confinata nelle Chieſe, i di cui Maeſtri di cappella ſono eccleſiaſtici, e ſono una vera appendice de' Contrappuntiſti del ſeicento. Nella Corte, e nelle provincie meridionali vi è più paſſione e più ſenſo per la Muſica: l' Opera italiana è molto ben inteſa in Cadice ed in Barcelona; ma ſe ſi faceſſe in Biſcaglia, ſarebbero i Muſici lapidati.

Guſto della nazione ſpagnuola

III.

La nazione franceſe è l' unica che abbia avuto il coraggio di voler ſoverchiare l' italiana in punto di Muſica. Nè queſto pregiudizio è d' oggigiorno; è ſtato già detto altrove, come a' tempi di Carlo Magno i Franceſi ſi piccarono, perchè quel Monarca ricercò dal Papa per le Chieſe di Francia Cantori italiani (2). Non ſi può però negare a' Franceſi la natural inclinazione a cantare; egli-no

Guſto della nazione franceſe

(1) Vedaſi cap. antec. artic. 3. not. 5.

(2) Vedaſi lib. 2. cap. 2. artic. 3.

no cantano in Chiesa, nel teatro, per istrada, in casa, a tavola, ed al letto, sempre in somma cantano, e di rado intonano. Fin da' tempi di Luigi IV si mise sul teatro l' Opera francese, la di cui Musica, prescindendo dalle parole, non è affatto cattiva; ma il linguaggio francese modulato colle note musicali, e gli atteggiamenti degli Attori la rendono pe' Forastieri quasi ridicola: e tra gli Attori deve annoverarsi il Maestro di cappella compositore dell' Opera, il quale si presenta nel teatro a far la battuta con un bastone, e con un impeto incredibile; ma il teatro francese, è l' unico dove si fa la battuta, e l' unico dove non si osserva. E vaglia il vero, per quanto il Maestro si sforzi a regolare il canto degli Attori, egli è impossibile, che il Musico si accordi coll' orchestra, mentrechè canta con quello tutta la Platea. Vi è ancora un' altra ragione, per cui sono costretti i Maestri francesi a regolare la Musica con una battuta smaniosa, ed è la natural vivacità de' nazionali, i quali spessissimo e fuor di tempo si mettono a trillare colla testa, e colla voce. Ma potevano i Maestri lasciar andar in mal' ora tutta la Musica francese, anzichè dar alla Francia il più tragico esempio della furia della loro battuta: facevala una volta il celebre Lulli colla canna d' India che teneva in mano, e inavvedutamente si battè il piede: la ferita fu tale, e s' incrudelì a tal segno, che alla fine l' Eroe della Musica francese morì di quel fatale colpo di battuta (3).

I V.

Gusto della nazione inglese.

La Nobiltà inglese allevata in mezzo d' un popolo, che non à bisogno di soffrirla, è costretta per farsi rispettare ad essere savia e generosa. Se un Milord inglese fosse ignorante, vano, vile, e sordido

[3] Così ce lo racconta il Sig. Lacombe nel Dizionario delle belle Arti.

dido, ſarebbe la favola del ſuo popolo. Oltracciò conſiſtendo la coſtituzione politica dell' Inghilterra in ricavare i proprj vantaggi da' diſavvantaggi delle altre nazioni, il ceto nobile ed il civile ſono coſtretti a coltivare le arti e le ſcienze: e tra i loro gran penſieri, che mettono ſpeſſo in coſternazione tutta l' Europa, ſi riſvegliano le ſenſazioni di guſto, anche circa le arti di puro piacere. Londra è per ciò divenuta l' India de' Profeſſori di Muſica: quando uno di queſti arriva a contentare gl' Ingleſi, comincia allora a ſtimare ſe ſteſſo, ed a conoſcere di quanta ricompenſa ſia degna la temerità d' aver affidata la propria ſuſſiſtenza ad un Arte, la di cui ſorte dipende puramente dal capriccio. La ſcarſa modulazione della lingua colla poca inclinazione a parlare rende naturalmente gl' Ingleſi più amanti della Muſica ſtrumentata, che della vocale. Tuttavia non eſſendo la pronunzia degl' Ingleſi affatto dura, e portandoli ſpeſſo il buon guſto a ſoggiornar in Italia, ſi piegano facilmente alla pronunzia italiana, e ſi rendono capaci di cantare con perfezione. Non è gran tempo che è partito da Roma il Sig. Guiglielmo Parſons Profeſſore ingleſe di Muſica, il quale, eſſendo ſtato ſotto la Scuola d' uno de' più ſavj Maeſtri di canto che abbia l' Italia (4), è giunto a cantare con tutta l' eſpreſſione e grazia italiana. E Madama Godard pure ingleſe ſi può mettere nell' abilità di cantare al pari delle più celebri Cantatrici italiane.

V.

Guſto della nazione tedeſca.

La nazione tedeſca e per la compleſſione, e per la lingua dovrebbe eſſere la più inetta ad eſercitare la Muſica; ma avendo preſo il Governo le più ſavie miſure per far i nazionali umani e civili, n'è riuſcito felicemente. I Tedeſchi ſono generalmente di buon ſenſo, amanti delle arti e delle ſcienze, vaghi de' divertimenti oneſti, ed in conſeguenza della Muſica. E ſiccome la nazione

(4) Il Sig. Fr. Giuſeppe Santarelli della Cappella Pontificia.

ne è naturalmente soda e modesta, cede senza rammarico agl' Italiani il vanto del genio musicale. L' Opera italiana è nella Germania quasi più comune che in Italia. La Nobiltà si diletta assai di Musica: ed i Professori tedeschi fanno sopra di essa più studio che gl' Italiani. I loro componimenti sono certo di buon gusto; sebbene vi manca la soavità dello stile italiano. Nella Musica allegra strumentata compongono con esito più felice che nella vocale; particolarmente non han potuto ancora addolcire bastantemente il genio per comporre perfettamente nello stile che gl' Italiani chiamano *cantabile*. Ma da questa regola bisogna eccettuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, che soggiornando lungamente in Italia hanno felicemente unito il genio italiano coll'applicazione tedesca.

V I.

Canzoni popolari

Servano finalmente le canzoni popolari a confermare ciò che è stato ragionato nel presente capitolo, ed in tutta quest' Opera circa la connessione della lingua di ciascuna nazione col gusto della Musica. In Italia sono poco comuni le canzoni popolari, perciocchè la maggior parte del popolo è d' orecchio così delicato, che li basta sentir le Arie del teatro per sollazzarsi poi cantandole per istrada, ed è un piacere sentire per le strade di Roma le donnicciuole e gli Artisti più inculti replicare con assai buona grazia i più be' pezzi di Musica del teatro. Si diletta ancora il popolo di Roma di formare per le contrade concerti a quattro e più voci; ed è cosa che reca maraviglia il sentire, come senza studio nè pratica di Musica vi si osservano puntualmente le regole d' armonìa. I Contadini ed i Borghigiani, che non hanno tanta delicatezza d' orecchio, hanno le loro canzoni ed Arie di stile semplice, ma di buon gusto. La Romanella che cantano col colascione è piena di buona grazia; e più ancora la sonatina del Tamburro delle Trasteverine, che è quella dell' esemp. 9 della seconda Parte. Il gusto delle canzoni regna

prin-

principalmente in Venezia; e sebbene sogliono quelle comporsi da qualche Maestro di Musica, il popolo le apprende facilmente. Vedasene una assai graziosa nell' esemp. 10; le Arie di teatro non hanno una modulazione così vaga.

In Spagna si diletta il popolo di cantare colla chitarra i *Romanzi*, che sono istoriette in verso di qualche innamorato, o di qualche celebre Assassino. La cantilena di questi romanzi è assai unitona e nojosa; ed è a mio parere un residuo del canto degli Africani, o un antico germoglio del Canto fermo. Nelle Provincie meridionali oltre a questi romanzi si cantano altre Ariette di buon gusto; particolarmente la dulzaina di Valenza, che è uno strumento acuto di fiato, atto ad ispirare una sensazione incredibile d'allegrezza, mette in moto la gorgia de' naturali per modulare con vivezza e con grazia. Vedasi nell' esemp. 11 una sonatina di detto strumento, al suono della quale ò veduto più volte ballare le Contadine di quel delizioso agro ne' loro pubblici festini soliti a farsi in mezzo della piazza con tutte le cirimonie de' festini nobili (5). Ma le canzoni popolari della Spagna di più buon gusto sono le *Seguidiglie*, delle quali ve n'è una varietà infinita: Vedasene una nell' esemp. 12: e non lasci di notarsi l'enfasi, con cui si spiega il vero e sincero amore spagnuolo: *se il mare*, dice, *fosse inchiostro*, *ed il cielo carta*, *non bastarebbe a dirti*, *quanto ti amo*

L' inclinazione della nazione francese a cantare la rende la nazione dell' Europa più ricca di canzoni; le quali sebbene sono fra di loro diverse, non è facile distinguere l'una dall'altra, perchè tutte sono d'egual buon gusto, e l' espressione di tutte dipende più dal moto della testa, che dalla modulazione della voce. Mi toccò una volta essere per alcuni giorni alloggiato accanto della camera d' un Uffiziale francese; la mattina quando mi svegliava, lo sentiva già

(5) Mi sovviene che un Maestro di cappella intromise questa sonata della dulzaina in una Cantata della notte di Natale figurando un ballo di Pastori avanti al Bambino.

già cantare ; ma gli era molto obbligato , perchè mi conciliava di bel nuovo il ſonno . Per non appigliarmi alle canzoni troppo triviali , ò ſcelta quella dell'eſemp.13 , che è la centeſima d'una raccolta , che porta il titolo : *chanſons choiſies de Thibault Comte di Champagne* ; ſe la cantilena di queſta canzone ſi paragona con quella dell'Aria cineſe dell'eſemp. 4 , vi ſi noterà facilmente una gran ſomiglianza .

L'eſemp.14 è una canzone ingleſe ; ed il 15 l'Aria d'una canzone tedeſca , che quattro anni ſono cantava per le ſtrade di Roma una mendicante di quella nazione . La prima non à quella vaghezza delle canzoni italiane e ſpagnuole ; anzi à un non ſo che di ſerio e patetico . Per cantare la ſeconda biſogna ſpezzare il fiato con baſtante forza ; e l' andamento di tutta l'Aria s' aſſomiglia aſſai al trotto d'un cavallo . Finalmente chiunque ſi prenda il guſto di far cantare ſucceſſivamente una canzone ad un Contadino di ciaſcuna Nazione europea , ſi avvedrà che il Tedeſco urla , l' Ingleſe fiſchia, il Franceſe piange , lo Spagnuolo intona , e l' Italiano canta .

VII.

Concluſione.

Non è però la Muſica il vanto, di cui deve andar glorioſa una nazione . La ſincerità de' coſtumi , l' oneſtà de' Cittadini , la libertà dell' animo, la giuſtizia, la fede , la pace , in ſomma l' accordo del guſto greco colla virtù romana è l' unico capace di rendere una nazione glorioſa e felice ; ed entrando in tale accordo la Muſica , ella ſarà il contravveleno dell' ozio de' Nobili , ſarà il comun ſollievo d' altre più penoſe fatiche , e preſerverà il popolo dalla ruſtichezza nemica delle delizie della ſocietà . Ma qualor la Muſica ſi coltivi per pura paſſione del popolo , ella renderà i Cittadini molli , effeminati , nemici della fatica , amanti ſolamente del piacere , vani , ſcoſtumati , e capaci di negare a' proprj figlj il neceſſario ſoſtentamento per alimentar le Sirene divoratrici del Pubblico .

F I N E .

LETTERA

D' UN AMICO ALL' AUTORE DELL' OPERA.

CARISSIMO AMICO.

TAnto è; il vostro prospetto della nuova Teoria sulla Musica, per l'appunto come vi siete imaginato, appena qui giunto ha posto in iscompiglio tutta la Città. In quanto a me, siccome mi diverto con quella Musica che mi viene dall' istinto somministrata; e conosco chi assai destramente suona il gravicembolo senza avere avuto alcun altro maestro se non la propria osservazione, e il proprio studio; e conosco altresì chi compone niente meno de' rinomati professori guidato solo dal buon gusto, e senza aver mai perduto il suo tempo nello spineto de' Contrappuntisti, non dubito punto, che non abbiate a riuscire nella vostra intrapresa. Sono però dall' altra parte convinto, che non piacerete al maggior numero de' Compositori di Musica, fra i quali pochissimi vi sono, i quali non misurino la loro imaginazione coi numeri, o colle seste. Nella stessa maniera veggiamo noi, che un infinito numero fra le innumerabili schiere de' poeti compongono incessantemente a sangue freddo, contenti di aver pescato una virgola, o un dittongo de' cinquecentisti, e scrupolosissimi seguaci d' ogni lor frase, parola, e rima, incastrandole per lo più fuori di proposito, e timorosi d' incorrere l' ira di Apollo se tentano inoltrare un passo più in là de' loro esemplari. Ma non s' avveggono i miserelli, che molto più incorrono il suo sdegno presumendo metter piede contro sua voglia ne' regni di Parnasso, e senza avere il petto dal suo bel foco riscaldato. Quindi avviene che i loro componimenti sono simili affatto a quelle isole di ghiaccio natanti sotto la regione del polo, fra il candore e la levigatezza delle quali altro segno di vita, e di animato

mato

mato non si ritrova che un qualche orso bianco digiuno e tremante dal freddo. Ma questa è disgrazia comune a tutte le arti le quali dipendono più dal genio, e dal fuoco della imaginazione, che dalle regole. Piacciono a tutti gli effetti della loro felice esecuzione, e ciascuno pensa con un certo meccanismo potere agevolmente giungere ad esserne il fortunato esecutore, senza misurare i proprj talenti, e senza esaminare quali pesi siano adattati alle loro spalle, e quali ricusino sostenere: la qual cosa si scorge, non che nella poesia nella pittura ancora giornalmente accadere. Qual maraviglia dunque se la Musica ancora soffre una simile disgrazia? Inutile sarebbe se annoverare vi volessi tutti i diversi sentimenti, e l' infinito numero di spropositi proferiti all' occasione del vostro prospetto. Qui tutti studiano la Musica, pochissimi la intendono, ciascuno però ne vuol parlare o bene o male. Mi ristringerò solo a darvi contezza di un prematuro giudizio, che mi avvenne sentire sulla vostra opera standomi un giorno a fare secondo il mio solito lo Spettatore in un angolo di un Caffè. Dopo una strepitosa batterìa di Diapeson, Diatesseron, Tetracordi, terze, quinte, ottave ed altri termini di Musica, che sentivo provenire da un crocchio di musicanti del solito calibro, fu fatto all' improvviso silenzio imposto loro da un professore di Musica universalmente tenuto per eccellente teorico, il quale così prese a ragionare. ,, Questi Oltramonta-
,, ni si sono pur eglino impazziti! mirate ove giunge la loro fre-
,, nesia, a voler dar regole di Musica agl' Italiani. Sento che l' au-
,, tore di questo prospetto sia un valente Mattematico; ma che per-
,, ciò? potrà ben egli insegnarci a risolvere un problema in geo-
,, metria; ma ciò non basta per discorrere sulla Musica. Vi vuol
,, altro: per essere professore fa duopo per lunghi anni pestare
,, il cembalo, ed io lo so per esperienza. Vedete voi altri questo
,, prospetto? mi sembra tutto una bellissima cicalata. Che importa
,, sapere se la Musica proceda dai numeri, o dall' istinto? o se le

,, nazio-

,, nazioni cantino bene, o male? Con queste cognizioni non s' im-
,, para già nè a cantare nè a comporre. Vedo ciò non ostante ch'
,, egli vuole intromettersi nella pratica colla bella invenzione de'
,, Francesi del Basso fondamentale. Mi fanno pur venire la voglia
,, di ridere cotesti Oltramontani, i quali non potendo garreggiare
,, nella Musica se non se cogli Affricani, vengono a spacciare fra
,, di noi queste galantarie di nuova invenzione, le quali nulla ser-
,, vono per la prattica. Ora che la musica va in decadenza salta
,, fuori questo Basso fondamentale sconosciuto agli antichi, eppure
,, questi senza tal Basso componevano divinamente. Ma si può egli
,, dare follia maggiore di questa? stimare Basso una corda la quale
,, se si mette nel grave frastorna tutta l' armonia, come più volte
,, ho provato colle composizioni de' Francesi, che portano notato
,, il Basso fondamentale. Ma l' ora mi si fa tarda ed io non voglio
,, istar più a perder tempo con queste frenesie degli Oltramontani;
,, se la divertano pure co' loro rivolti imaginarj, e co' loro Bassi,
,, e buon prò lor faccia; In quanto a noi Italiani col Zarlino alla
,, mano daremo sempre la legge sulla Musica ,, Così detto partì
egli e la sua brigata, la quale non cessava di applaudirlo, e di ac-
consentire a tutto ciò che detto avea. A dirvi il vero benchè io non
sia totalmente convinto dalle sue parole, pure sono in qualche dub-
biezza ch' egli possa avere ragione. Voi solo mi potete illuminare
su questo; onde vi prego farlo quanto prima, acciò ancora io possa
all' occasione difendervi quando di nuovo senta che vi vogliano in-
giustamente attaccare. Conservatevi ed amatemi. Addio.

Di Armoniopoli 12. Settembre 1772.

Vostro Affmo Amico
Eleuterio Filalete.

RISPOSTA

CARISSIMO AMICO.

Giacchè voi conoſcete così a fondo il ceto de' voſtri Poeti, non vi deve far maraviglia l' inconcludente critica, che ſentiſte fare del Proſpetto della mia Opera ſulla Muſica in un congreſſo di Muſici radunati nell' angolo d' un Caffè. Ma ſiccome tra il volgo de' Poeti alzano come Principi del Parnaſſo coronata la fronte di lauro un Metaſtaſio, un Golt, un Mattei, ed alcuni altri, che voi meglio di me conoſcete, così ancora fanno onore alla profeſſione di Muſica alcuni Profeſſori di teſta quadra, i quali adornano il genio coll' erudizione, e ſi lamentano forte di vedere la loro arte diſonorata preſſo gli uomini di ſenno per la mancanza di cognizioni nel maggior numero di quelli che la profeſſano. Eccovi quanto diverſamente parla del mio Proſpetto uno di quei Profeſſori, avanti al quale tutto quello sfacciendato congreſſo rimarrebbe ammutolito, cioè il Sig. Niccolò Jommelli, il quale mi dice così in una lettera: ,, Ho gran premura di manifeſtargli cogli effetti tutto ,, l' elogio, e tutta la giuſtizia, che merita il ſuo belliſſimo e vantaggioſiſſimo Proſpetto. Viva Lei ſicuro per tanto che ſarà mia ,, ben aſſidua cura di ſpronare ogni buon Profeſſore, ed ogni vero ,, amatore di Muſica a fervoroſamente intereſſarſi per maggiormente incoraggire un uomo del ſuo gran merito, da cui poſſiam ,, tirare quei lumi, che aſſolutamente ci abbiſognano, per vedere ,, nella ſua più convenevole chiarezza, e nel più vero buon cammino queſta divina noſtr' arte tanto infelicemente traviata, e ,, proſtituita. ,, E benchè queſto grand' uomo non iſtimaſſe il mio Proſpetto degno della lode, con cui la ſua gentilezza l' onora, non gli era però d' uopo, per uſar con me di corteſia, chiamare l' arte della Muſica, *infelicemente traviata e proſtituita*. Senza uſcire dalle

dalle mura di Roma potrei mentovarvi più d'un Professore di Musica erudito, savio, e dotato di quel contegno, che è il carattere delle persone di senno, per non disprezzare alla cieca e tumultuariamente le ricerche, che è capace di fare un Filosofo in qualunque materia, che intraprenda ad esaminare. Ogni professione in somma si compone, come la Repubblica, di ceto nobile, civile, e plebeo. Quello però che i Professori di Musica del ceto nobile, ed anche del civile confessano, si è, che il volgo della lor professione è assai più vasto ed ignorante, che non sia il volgo d' ogni altra arte di genio. Un Poeta, per quanto sia meschino, è costretto a maneggiar qualche libro, e far uso della facoltà di pensare; ma la maggior parte de' Professori di Musica si formano col puro meccanico esercizio della gola, o delle mani, senz' arricchire la mente delle cognizioni necessarie per creare una Musica adattata a ciaschedun Soggetto, e tenendo in ozio perpetuo, e quasi arrugginita la facoltà di pensare. Or qual giudizio si può aspettare sopra un libro di Musica da sì fatti Professori? Quello per appunto, che voi sentiste nel Caffè, voglio dire un miscuglio di verità, e di spropositi, imparati questi e quelle, come s' impara la Musica, cioè per l' orecchio, poichè se entrate nello studio di costoro, non vi troverete altro libro, se non che il diario delle feste. Nella stessa critica, che mi riferite, si scorge palpabilmente la loro ignoranza: o costoro pretendono che l' arte della Musica si fonda in qualche teorica, o nò: se vogliono che la Musica abbia le sue regole di teorica, a che proposito, trattandosi di questa, saltano colla volgarissima massima: *bisogna pestare il cembalo*. Nessun uomo di senno à mai negato, che per ben esercitare un' arte, oltre alla teorica, vi voglia la pratica. La teorica forma l' uomo savio, la pratica lo rende esecutore; e colla pratica senza la teorica non si può divenire se non che esecutore ignorante. Se vogliono che la Musica sia un' arte senza teorica, o di puro capriccio, perchè ci metto-

no

no avanti gli Autori del cinquecento? E perchè ne fanno un mistero delle loro rancide regole di contrappunto? Vedete come per discorrere sulla Musica, non tanto è necessario pestare il cembalo, quanto pestare alquanto le regole della buona logica.

Pure quel Professore graduato, che mise in silenzio la brigata del Caffè, non è alieno affatto da' libri, si vede che egli à letto qualche cosa; ma si vede ancora, che gl' intervien l' istesso, che a chi comincia tardi a sonare uno strumento: la mente è come la mano, che se non si tiene fin da ragazzo in esercizio, diventa pigra. Lascio da parte il pregiudizio proprio del più ignorante volgo, con cui egli diede principio al suo enfatico discorso, cioè che gli Oltramontani non possano dar agl' Italiani regole di Musica. Crede forse costui che gli Oltramontani siano fatti a guisa di quei gerolifici d' Egitto, che avevano le gambe d' uomo, e la testa di cane? Voi vedrete nella mia opera, quanto sia io amante della Musica italiana; ma perchè in Italia si coltivi la Musica più che in ogni altra nazione, non per questo gl' individui delle altre nazioni sono incapaci di possederla al pari de' più eccellenti Professori italiani; e non v' abbisogna far una lista di Oltramontani, i quali si sono fatto rispettare in materia di Musica dagli stessi Italiani, poichè sono abbastanza cogniti a tutta la Repubblica musicale. Ma che che sia di ciò, che à che far il genio degl' Italiani colla presente questione circa la teorica? Per istruirsi in questa, non hanno certamente bisogno gli Oltramontani di venire in Italia. Ma eccovi dove trionfa il Presidente del congresso del Caffè: queste teoriche oltramontane, dice, sono una purissima ciarla, mentrechè nulla servono per comporre. Ma eccovi di bel nuovo palese la sua ignoranza: se dicesse, che la teorica non basta ad infondere le doti di natura necessarie per comporre di buon gusto, parlarebbe da uomo savio; e se dicesse ancora, che la teorica ricavata dalle Matematiche, o da' libri vecchi di contrappunto giova pochissimo per comporre, parlarebbe

rebbe

rebbe da vero ed erudito Maeſtro dell' arte ſua; ma il dire aſſolutamente, che la teorica fondata nella ſteſſa pratica ed iſperienza, quale ſi propone nel mio Proſpetto, nulla ſerve per comporre, è una ſentenza ſciocca, di cui coſtoro ſi ſervono per non decadere dalla lor riputazione preſſo al volgo ignorante. La teorica, qualor ſia ella qual conviene, ſerve per non tenere a dietro gli Scolari nello ſtudio del contrappunto; ſerve per non ſpaventare colle difficoltà gli uomini di ſenno, che vogliono intraprendere l' iſteſſo ſtudio; ſerve per non far comparire l' arte più ſemplice e più facile del mondo un vero laberinto di contraddizioni; ſerve poi per comporre con franchezza, ed uſare a propoſito di certi accordi poco triviali; ſerve per non farci digerire come nuova la Muſica fatta e rifatta mille volte; ſerve finalmente per non iſcreditare l' innocente arte della Muſica, dicendo ſopra di eſſa tali ſciocchezze, quali non ſi ſentono dagli Artiſti meccanici ſopra i loro riſpettivi meſtieri. Poichè qual giudizio della Profeſſione di Muſica formerà un Oltramontano, vedendo applaudire ad un Maeſtro di quella, il quale s'inveſte dell' aria magiſtrale, archeggia le ciglia, e ſi gratta la barba per dire, ſenza nulla determinare, che tutto il mio Proſpetto è una belliſſima ciarla? Egli ſtima degna di tal cenſura quella parte del Proſpetto, che promette dimoſtrare da' coſtumi e linguaggi delle nazioni le cauſe del progreſſo, e della decadenza della Muſica. Ma eccovi in queſta cenſura il carattere d' un uomo rozzo e volgare, che ſi mette da ſe ſteſſo in ridicolo, volendo far ridicola ogni ſorte d' erudizione. Queſta non ſerve certamente per riſolvere bene una diſſonanza; ſerve però per formare la mente quadra, per comporre da uomo ſavio in ogni materia, e per diſtinguerſi dagli artiſti meccanici, che non ſanno ſopra la loro arte ſe non quello, che videro da ragazzi fare al Maeſtro della bottega. Egli ſtima ancora cicalata la parte del Proſpetto, che promette trattare delle regole d' armonìa. Or di che vorrà queſto Profeſſore, che tratti un libro

di

di Musica, quando stima cicalata il dar regole per rendere la pratica del Contrappunto facile e luminosa? Vorrà forse che sotto il titolo di libro di Musica si contenga il romanzo di Don Chisciotto? Ma questo gusto forse glie lo darò io, che al sentire le ridicole critiche, che sono state fatte sopra la mia Opera, prima che nessuno la vedesse, m' è venuto il pensiero di scrivere sul gusto del D. Chisciotto la vita e le faccende di Maestro Pandolfo, il quale da calzolajo ed Organista del suo paese divenne poi Maestro di cappella. Tuttavia sembra che egli non tanto critica il mio libro per trattarvisi della pratica del contrappunto, quanto perchè voglia trattare di essa un Matematico. Costui crede che i Matematici si formano, come egli s' è formato Professore di Musica, cioè senza esercizio della logica naturale per riflettere sopra qualunque materia. E questa critica casca più fuor di proposito sopra di me, che mi dichiaro contra la comun opinione, che suppone la Musica parte della Matematica, dallo che ogni prudente Lettore sospettarebbe, essermi io internato in quella più che non hanno fatto i Matematici, che hanno scritto sopra la medesima, e prima di disprezzare la mia proposizione, aspettarebbe vedere come la disimpegno.

Vedo però che al vostro Professore dà gran fastidio il Basso fondamentale: queste galanterìe, dice, di nuova invenzione, quando la Musica va in decadenza, sono frenesíe de' Francesi. Ma in qual parte del Mondo va la Musica in decadenza? Se gli Oltramontani, come egli dice, non possono garreggiare in quella se non se cogli Affricani, saranno senza dubbio gl' Italiani quelli che mandano in rovina la Musica; e basta dar una occhiata alle carte di Musica del Marcello, del Clari, del Vinci, del Pergolesi per vedere, che la decadenza della Musica procede dallo studiarsi al presente in Italia meno teorica, che non si facea nel principio del secolo. Or vedete quanto storditamente parla il vostro Maestro Pandolfo: i Francesi non conoscono altro Basso fondamentale se

non

non quello che à ſtabilito il Signor Rameau ; ed egli ſuppone , che io metta quel Baſſo per fondamento della mia teorica , mentre nel Proſpetto prometto di rifiutare la teorica del Signor Rameau . Egli dovrebbe aſpettare a vedere qual è il Baſſo fondamentale , che io ſtabiliſco , ed allora vedrebbe , che io non ò preſo da' Franceſi ſe non che il nome di Baſſo fondamentale per iſchiarire e ridurre a regole le confuſiſſime idee , che ci danno ſopra il Baſſo gli Autori italiani , che il voſtro Pandolfo non à letto , o gli à letto così ſtorditamente come parla . Ecco come ne diſcorre il Zarlino nel c.58. della terza Parte delle Iſtituzioni armoniche . ,, E ſiccome la Terra ,, è poſta per il fondamento degli altri elementi, così il Baſſo à tal ,, proprietà , che ſoſtiene , ſtabiliſce , fortifica , e dà accreſcimen- ,, to alle altre parti : concioſiachè è poſto per baſa o *fondamento* ,, dell'armonìa . Onde è detto Baſſo quaſi baſa e ſoſtenimento dell' ,, altre parti . Ma ſiccome averrebbe , quando l' elemento della ,, Terra mancaſſe (ſe ciò foſſe poſſibile) che tanto bello ordine di ,, coſe ruinarebbe , e ſi guaſtarebbe la mondana , e l'umana armo- ,, nìa , così quando il Baſſo mancaſſe , tutta la cantilena ſi empi- ,, rebbe di confuſione , e di diſſonanza , ed ogni coſa andarebbe in ,, ruina . ,, Quaſi tutto il capitolo impiega il Zarlino in elegantiſ- ſime allegorìe, applicando alle quattro voci d' un concerto le proprietà de' quattro elementi, le quali allegorìe poſſono piuttoſto ſervire per comporre un Sonetto , che per illuminare uno Scolare . Io non pretendo far torto al merito degli Antichi ; ma l'addurre fuor di propoſito la loro autorità, e volere che con mettere avanti il nome del Zarlino , o del Paleſtrina ſia deciſa ogni queſtione , è un volere , che intervenga a queſti valent'uomini l' iſteſſo che ad Ariſtotele , il quale , tuttochè fu il Filoſofo di più vaſto ingegno , che produſſe la Grecia , pure per l'abuſo fattoſi della ſua autorità ne'ſecoli barbari , è poi divenuto il più ridicolo de' Filoſofi . I valent' uomini del ſecolo XVI ſono in ogni materia degniſſimi della noſtra

 vene-

venerazione, perciocchè dopo tanti secoli di barbarie intrapresero di ridurre a miglior forma le arti e le scienze. Ma per questo appunto perchè furono i primi a istradarci nel sentiero della verità e del gusto, le loro scoperte furono imperfettissime. In materia di Musica l'espressione de' loro componimenti è assai debole; e la teorica piena di regole vaghe e fallaci. Il Zarlino conosceva benissimo, che il Basso è il regolatore dell'armonìa, e questo si vuol significare col nome di *Basso fondamentale*, che fa tanto spavento al vostro Pandolfo; ma il Zarlino non giunse a conoscere, quali erano le corde caratteristiche di detto Basso. Ecco la regola più precisa, che egli dà nel citato luogo sopra la modulazione del Basso.
,, Quando adunque il Compositore componerà il Basso della sua ,, composizione, procederà per movimenti alquanto tardi, e se- ,, parati alquanto, over lontani più di quelli che si pongono nelle ,, altre parti, acciochè le parti mezzane possino procedere con mo- ,, vimenti eleganti e congiunti, e massimamente il Soprano, per- ,, ciocchè questo è il suo proprio. Debbe adunque essere il Basso ,, non molto diminuito; ma debbe procedere per la maggior parte ,, con figure di alquanto valore di quelle, che si pongono nelle ,, altre parti, e debbe essere ordinato di maniera che faccia buoni ,, effetti. ,, Ognuno vede, che il dire che il Basso debbe procedere con movimenti separati, di maniera che faccia buoni effetti, senza determinare, quali sono i detti movimenti, è una regola vaga, qual sarebbe in materia di Architettura il dire, che i fondamenti siano tali, che possano sostenere la fabbrica, senza però determinare la loro proporzione con essa. Ma se con tali regole, replica il vostro Pandolfo, gli Antichi componevano divinamente, perchè imbarazzar gli Scolari con altre di nuova invenzione? Ma bisognarebbe ch'egli provasse che nelle arti di genio la buona pratica suppone una buona teorica: se la buona pratica fosse sempre conseguenza d'una buona teorica, converrebbe dire, aver saputo il

Zab-

Zabaglia più algebra e geometrìa che il Neuton; e se per comporre colla perfezione degli Antichi giova più il sapere che il Basso è secco e frigido come la Terra, che non indagare, per quali corde deve egli modulare per servir di fondamento all' armonìa, egualmente per divenire bravo Macchinista, in vece di studiare l'algebra e la geometrìa, converrà mettersi a far da facchino, e visitare spesso le bettole, che questa, come sanno i Romani, fu la scuola del Zabaglia. Ma parliamo sul serio: gli Antichi con cattiva teorica poterono comporre colla perfezione che si suppone, anzi senza teorice veggiam più d'uno arrivar a comporre con perfezione; questo però è privilegio delle arti di genio, per le quali à l'uomo dentro di se le disposizioni naturali sufficienti per arrivar ad esercitarle senza l'altrui direzione. Ma non per questo deve disprezzarsi la teorica, colla quale anche i Genj prescelti dalla Natura si sviluppano più facilmente, ed i talenti mediocri fanno il progresso, che senza di quella far non potrebbero. Nel secolo XVI, nel quale si davano solamente alla Musica i genj fatti apposta per essa, la buona teorica non era tanto necessaria, come è al presente, che la Musica è divenuta seccaggine, e vi s' applicano talenti d' ogni sorte: moltissime persone, che suonano, o cantano per puro diletto, l' avrebbero grandissimo di sapere i fondamenti dell' arte, che esercitano; ma solo al sentir il nome di contrappunto si spaventano, quasi che questo sia un mistero, nel quale bisogna iniziarsi, come una volta ne' misterj Eleusini.

Falsamente suppone ancora il vostro Pandolfo aver gli Antichi coltivata la Musica senza il Basso fondamentale: altro è che gli Antichi non avessero di esso un' idea chiara e scientifica; altro che non l' usassero ne' loro componimenti: i barcajuoli tutto dì adoprano le regole di nautica, che non conoscono. Anzi nelle composizioni degli Antichi è più palese il Basso fondamentale, che non è in quelle de' Moderni, e per dimostrare questo, non ostante che nel

Profpetto prometto di verificare il Baſſo fondamentale e tutta la mia teorica con tre compoſizioni moderne, ò mutato poi penſiero, tralaſciandone due, ed adducendo in vece loro altre degli Antichi, nelle quali il Baſſo, che ſi canta, è quaſi ſempre fondamentale. Io convengo col voſtro Pandolfo, che non ſi trova nelle compoſizioni degli Antichi, come neppure in quelle de' Moderni, il Baſſo fondamentale regolato colla legge della generazione de' ſuoni ſtabilita dal Sig. Rameau, ma ſe il mio Proſpetto promette di rifiutare detta legge, non è un parlare da matto, opporre contro al Proſpetto ciò che il Proſpetto promette di rifiutare? Convengo ancora con eſſo lui, che nel guſto d' oggigiorno, eſſendo il Baſſo quaſi ſempre cantabile, il fondamentale ſopraggiunto ad una conpoſizione potrà guaſtare qualche eleganza conſiſtente nella ſoppreſſione di detto Baſſo, o nella ſua traſportazione all' acuto; così il primo Adagio della Sonata prima dell' Opera quinta del Corelli comincia con un cambiamento di parti; l' acuta fa il ſalto di Quinta proprio del Baſſo; ed il Baſſo la modulazione di grado propria della parte acuta. Queſto cambiamento di parti è una eleganza, che ſi guaſtarebbe riportando al grave la modulazione propria del Baſſo. Ma l' eleganze e gli artifizj non ſi devono confondere colla ſoſtanza dell' armonìa. Quante bellezze non à un diſcorſo elegante conſiſtenti preciſamente nella ſoppreſſione di qualche parola, o nella ſua collocazione in un determinato luogo? Il verbo è la parte più eſenziale d' ogni propoſizione; eppure quanto non è elegante quella propoſizione di Virgilio ſenza verbo: *Quos ego*: colla quale Eolo minaccia i venti? aggiungendo ad una tal propoſizione un verbo di minaccia, tutta la ſua eleganza ſvaniſce. In ſomma il Baſſo fondamentale è come il diſegno della compoſizione, il quale dimoſtra la natural poſizione dell' armonìa, la primaria riſoluzione delle diſſonanze, la maniera come ſi ſoſtiene un Modo, o ſi muta. E ſe il non apparire queſto Baſſo in ogni battuta della compoſizione baſtaſſe

per

per chiamarlo inutile ed immaginario, dovrebbe pure chiamarsi inutile ed immaginario il disegno che regola la mano del Pittore per dipingere un quadro. Ma che giova perdere il tempo e la carta in rispondere ad obiezzioni vaghe quali potrebbero farsi da un puro Cantore, o Sonatore ignorante affatto de' primi principj dell' armonìa? Quando sia pubblicata l' Opera, vedremo, qual punto vien determinatamente impugnato, e con quali ragioni da questi Cabbalisti della Musica, che parlano sempre in gergo dell' arte fondata in principj i più semplici, ed i più facili da comprendersi. Non crediate però che io mi lusinghi di produrre un' Opera esente da difetti; il figurarsi ciò sarebbe in qualunque Autore una vana sciocchezza, e molto più in me, che scrivo in una lingua, e intorno una materia l' una e l' altra fin ora a me quasi sconosciute. Io avrei certamente bisogno di consultare i miei pensieri musicali con persone assai bene intelligenti dell' arte; ma voi sapete benissimo, quanto sia difficile trovare la scienza, e la sincerità necessarie per servir di consigliere ad un Autore; ognuno stima più fare una critica avanti alle persone, che lo ascoltino come Oracolo, che non avanti ad altre, che possano dalla stessa critica scorgere il fondo della sua ignoranza; ed io non vi posso raccontare le cose accadutemi in questo punto senza dar principio al romanzo di Maestro Pandolfo. Ho ancora un altro motivo di temere, che la mia Opera riesca più piena di difetti di quello che comporta la debolezza della mente umana; ed è lo scrivere senza tenere alla mano i libri necessarj; voi sapete quanto sia facile comparire erudito facendo parlare i morti; mentre si trascrive una lunga autorità, la mente dello Scrittore stà in perfetto riposo. Vero è che giammai sono stato io portato a far quest' uso pedantesco de' libri: ma avrei al meno piacere di poter facilmente confrontare le mie riflessioni con quelli; ed accertarmi de' punti storici che accenno. Nelle cose sostanziali procuro di superare la pigrizia innata alla mia nazione, ricorrendo

a qual-

a qualche biblioteca pubblica. Nelle cose però di poco momento o accenno i fatti come gli tengo nella memoria, o gli tralascio affatto. Per queste ed altre difficoltà dubito che la mia Opera possa uscire alla luce così presto come voi desiderate: tanto più che i suoi difetti scemeranno senza dubbio quanto più si trattenga la sua stampa: già mi sono accorto, che il metodo, o la serie de' Libri proposta nel Prospetto potrebbe migliorarsi, e però la ho mutata. Ma voi non avete bisogno della mia Opera per conservarvi in salute, ed amarmi, Addio.

Roma 7. Ottobre 1772.

Vostro Affettissimo Amico
Antonio Eximeno.

	Errori	Correzioni
pag. 27. lin. 18.	ſottile una	ſottile è una
51. 18.	armonica	enarmonica
63. 6.	dell'	dall'
66. 3.	dell'	dall'
74. 19.	ſteſſi	ſteſi
95. 15.	biſongna	biſogna
105. 1.	prefiſſano	prefiggano
ivi. 24.	giovenetto	giovanetto
120. 6.	della	dalla
142. 30.	framezchiati	frameſchiati
187. 2.	violentamente	violentemente
205. 11.	In Terza	Terza
231. n.5. l. 5.	tre	tra
268. 18.	ſi fiſſa una	ſi fiſſa in una
308. 2.	Gnida	Guida
314. 14.	par	per
349. 21.	riſultato	riſultano
357. 13.	deri tanti varono	derivarono tanti
370. 23.	Pirro	Ambaſciadore di Pirro
373. 3.	della	dalla
376. 1.	contavano	cantavano
388. 24.	gloſſolano	groſſolano
437. 24.	duplicita	duplicata

Nota alla pag. 442.

Il Dramma di Q. Fabio, che s'attribuiſce all'Apoſtolo Zeno, è ſtato qualche volta ſtampato ſotto il nome d' altro Autore. Sia, o non ſia l'Apoſtolo Zeno il vero Autore di detto Dramma, ſolo il Metaſtaſio à colpito nello ſtile lirico-drammatico, che è ſtata la principal cagione della rinnovazione della Muſica.

INTRODVZIONE

FIG. I.
FIG. MATEMATICHE
G. A. B. C. D. E. F.
G. CANTO 3. 4. 5. 6. 7. I. 2.
SOPR. 5. 6. 7. I. 2. 3. 4.
MEZZOS 7. I. 2. 3. 4. 5. 6.
C.
2.
CONTR 2. 3. 4. 5. 6. 7. I.
TEN. 4. 5. 6. 7. I. 2. 3.
F.
BAR. 6. 7. I. 2. 3. 4. 5.
BAS. I. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
R
S.
3.
4.
5
6
7

24
25
26.
27.
28.
29
30.
31.
32.
33
34
35
36
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.

74
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81
82
83.
84.

PALESTRINA

3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27

B.F

33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55 57 59

B.F

NANINI.

CLARI
B.F
B.F
B.F
B.F

PERGOLESI.
B.F
3
5
7
9
B.F
11
13
15
17
B.F
19
21
23
25
27
B.F
29
31

CORELLI

Aria della Real Pastorella d'Arcadia Ermelinda Talea

28
29
30
31

32
33
34

39
40

41.
42.

FVGA

3
5
7
9
11
13
15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35
37
39
41
43
45
47
49
51
53
55
57
59
61
63

Parte seconda
1 Aria del Canadà
2 Ballo del Canadà
3 Aria Indiana
4 Aria Cinese
5
6
7
8
Et populi meditati sunt inania
9 Tamburro Trasteverino
10 Veneziana
Gho perso l'osse le _ _ _ tto l'osse le _ _ _ tto nè so dove l'è andà nè so dove l'è andà
povero bestio letto do ve se mai cazzà dove se mai cazza quanto che me dispiase smanio di quà e di là
non gho più bene e pase gho perso fina l'fià De me lo care fie se l'avesi trovà
11
Dulzaina Valenzana
12
Seguidiglia Spagnuola
Si la mar fuese tinta papel el cie lo papel el cie lo no po-
dria esplicar te..... lo que te quiero no po dria espli carte lo que te quiero lo que te qui e ro
13
Francese
Filles qui craignez le dommage que les amans puevent causer risistez au premier langage dont ils veulent vous
amuser se vous tardez votre peril redouble de son flambeau l'amour vous eblouit quand l'oeil est troublé tout est dit
14
Inglese
Ye happy Nimphs whose harmless Hearts no fatal sorrows prove who never Knew mens feathless arts or
felt the pangs of Love
15
Tedesca
Fr.co Arnaudies incise

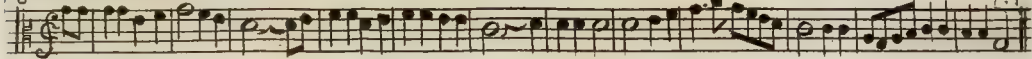
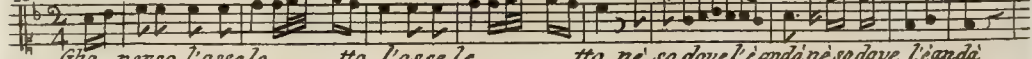
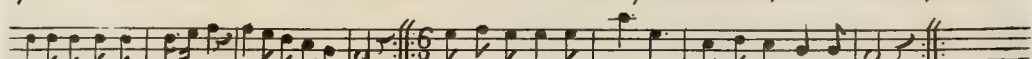
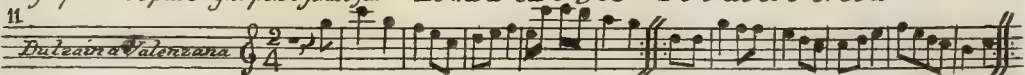
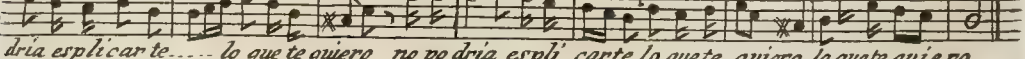
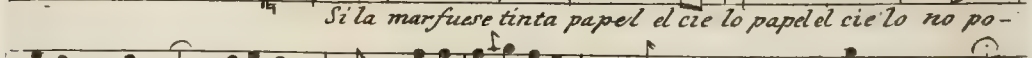
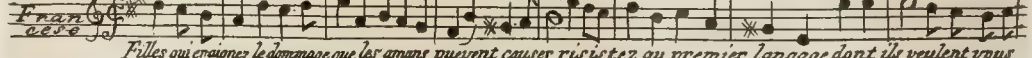
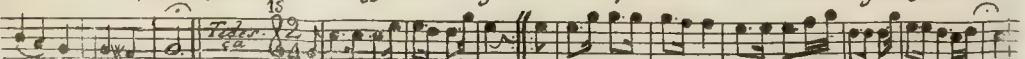
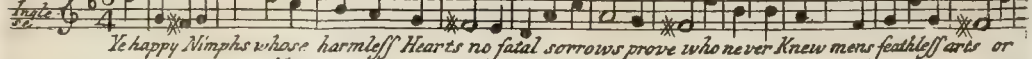
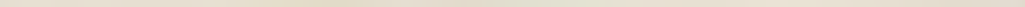
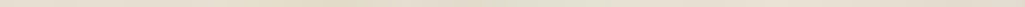



TAVOLA DE' MODI.

H

C.	do	re	mi	fa	ſol	la	ſi	do
G.	ſol	la	ſi	do	re	mi	fa※	ſol
D.	re	mi	fa※	ſol	la	ſi	do※	re
A.	la	ſi	do※	re	mi	fa※	ſol※	la
E.	mi	fa※	ſol※	la	ſi	do※	re※	mi
B.	ſi	do※	re※	mi	fa※	ſol※	la※	ſi
F※	fa※	ſol※	la※	ſi	do※	re※	mi※	fa※
	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{b}	do^{b}	re^{b}	mi^{b}	fa	ſol^{b}
C※	do※	re※	mi※	fa※	ſol※	la※	ſi※	do※
	re^{b}	mi^{b}	fa	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{b}	do	re^{b}
G※	ſol※	la※	ſi※	do※	re※	mi※	fa※x	ſol※
	la^{b}	ſi^{b}	do	re^{b}	mi^{b}	fa	ſol	la^{b}
D※	re※	mi※	fa※x	ſol※	la※	ſi※	do※x	re※
	mi^{b}	fa	ſol	la^{b}	ſi^{b}	do	re	mi^{b}
A※	la※	ſi※	do※x	re※	mi※	fa※x	ſol※x	la※
	ſi^{b}	do	re	mi^{b}	fa	ſol	la	ſi^{b}
E※	mi※	fa※x	ſol※x	la※	ſi※	do※x	re※x	mi※
	fa	ſol	la	ſi^{b}	do	re	mi	fa
B※	ſi※	do※x	re※x	mi※	fa※x	ſol※x	la※x	ſi※
	do	re	mi	fa	ſol	la	ſi	do

L

S

P

D^{bb}	re^{bb}	mi^{bb}	fa^{b}	ſol^{bb}	la^{bb}	ſi^{bb}	do^{b}	re^{bb}
	do	re	mi	fa	ſol	la	ſi	do
A^{bb}	la^{bb}	ſi^{bb}	do^{b}	re^{bb}	mi^{bb}	fa^{b}	ſol^{b}	la^{bb}
	ſol	la	ſi	do	re	mi	fa※	ſol
E^{bb}	mi^{bb}	fa^{b}	ſol^{b}	la^{bb}	ſi^{bb}	do^{b}	re^{b}	mi^{bb}
	re	mi	fa※	ſol	la	ſi	do※	re
E^{bb}	ſi^{bb}	do^{b}	re^{b}	mi^{bb}	fa^{b}	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{bb}
	la	ſi	do※	re	mi	fa※	ſol※	la
F^{b}	fa^{b}	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{bb}	do^{b}	re^{b}	mi^{b}	fa^{b}
	mi	fa※	ſol※	la	ſi	do※	re※	mi
C^{b}	do^{b}	re^{b}	mi^{b}	fa^{b}	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{b}	do^{b}
	ſi	do※	re※	mi	fa※	ſol※	la※	ſi
C^{b}	ſol^{b}	la^{b}	ſi^{b}	do^{b}	re^{b}	mi^{b}	fa	ſol^{b}
	fa※	ſol※	la※	ſi	do※	re※	mi※	fa※
D^{b}	re^{b}	mi^{b}	fa	ſol^{b}	la	ſi^{b}	do	re^{b}
A^{b}	la^{b}	ſi^{b}	do	re	mi^{b}	fa	ſol	la^{b}
E^{b}	mi^{b}	fa	ſol	la^{b}	ſi^{b}	do	re	mi
B^{b}	ſi^{b}	do	re	mi^{b}	fa	ſol	la	ſi
F	fa	ſol	la	ſi	do	re	mi	fa
C	do	re	mi	fa	ſol	la	ſi	do

N

Q

Tavola de' gradi di ſoavità del Signor Eulero.

Intervalli.	*Ragioni:*	*Gradi*
Duodecima	1: 3.	III
Quinta	2: 3	IV
Quarta	3: 4.	V
Decima maggiore	2: 5.	VI
Undecima	3: 8.	
Terza maggiore	4: 5:	VII
Seſta maggiore	3: 5.	

Intervalli.	*Ragioni.*	*Gradi*
Tono maggiore	8: 9	VIII
Terza minore	5: 6	
Decima minore	5: 12	IX
Settima minore	9: 16	
Quinta mancante	27: 40	X
Tritono	32: 45	
Terza mancante	27: 32	XI